# اردو غزل میں پیکر تراشی

## (آزادی کے بعد)



ڈاکٹر شہپر رسول

URDU GHAZAL MEIN PAIKAR TARASHI

(AZADI KE BAD)

DR SHEHPAR RASOOL

PRICE Rs= 350/=

ناشر: ڈاکٹر شہپر رسول

رابطہ: شعبۂ اردو، جامعہ ملیہ اسلامیہ، جامعہ نگر، نئی دہلی۔ ۱۱۰۰۲۵

اشاعت: ۱۹۹۹ء (پہلی بار)

قیمت: ۳۵۰

تعداد: ۴۰۰

کمپوزنگ: ذہین کمپیوٹر۔ فون 6317124

طباعت: فینس آفسیٹ پریس، فراش خانہ، دہلی ۱۱۰۰۰۸

زیر اہتمام: حرا پبلیکیشنز، لین نمبر۔۱، نور نگر، جامعہ نگر، نئی دہلی۔ ۱۱۰۰۲۵

تقسیم کار: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، جامعہ نگر، نئی دہلی۔ ۱۱۰۰۲۵

ملنے کے پتے (۱) مکتبہ جامعہ، پرنس بلڈنگ، ممبئی۔ ۳

(۲) مکتبہ جامعہ، مسلم یونیورسٹی مارکیٹ، علیگڑھ۔ ۲۰۲۰۰۲

(۳) ایجوکیشنل بک ہاؤس، مسلم یونیورسٹی مارکیٹ، علیگڑھ۔ ۲۰۲۰۰۲

(۴) انجمن ترقی اردو (ہند)، اردو گھر، راؤز ایوینیو، نئی دہلی۔ ۱۱۰۰۰۲

(۵) ثنا پبلشرز اینڈ ڈسٹری بیوٹر، C-1 ۲۰۳، تاج انکلیو، گیتا کالونی، دہلی۔ ۱۱۰۰۳۱

میرے پر دادا اور پر نانا

بابا میاں صاحب الحاج حضرت اوگھٹ شاہ وارثی رحمۃ اللہ علیہ

کے نام

# فہرست

# حرفِ آغاز

1947ء ہندوستان کی تاریخ، تہذیب، سماج اور ادبیات میں ایک ایسا موڑ ہے جہاں سے غلام اور آزاد ہندوستان کی سرحدیں الگ الگ ہوتی ہیں۔ آزادی اور اس کے بعد تقسیم ملک کے اثرات نے ارباب وطن کی زندگی کو شدید طور پر متاثر کیا۔ نئے مسائل اور نئے مراحل سامنے آئے۔ اس دور میں قومی سطح پر تبدیلیوں کے عمل کے ساتھ بین الاقوامی سطح پر بھی بعض اہم تبدیلیاں رونما ہوئیں، جن کے اثرات ملک کے حساس اور باشعور انسانوں اور بطور خاص فنکاروں نے قبول کیے۔ مزید یہ کہ اس دور میں مغرب سے استفادہ کا رجحان شدید تر ہوا، جس نے اظہار کے معیاروں اور سانچوں کو متاثر کیا۔

اردو شاعری میں غزل کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ اب تک اردو غزل پر اگرچہ کافی کام ہو چکا ہے لیکن اس کے باوجود بھی بعض پہلو اور گوشے ایسے ہیں جن پر کام کرنے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ ویسے بھی اردو غزل کے اظہار کے پہلوؤں اور وسیلوں پر بہت کم لکھا گیا ہے۔ اردو میں 1947ء کے بعد کی جو غزل ملتی ہے وہ فکری فنی اور لسانی سطح پر ماقبل کی غزل سے خاصی مختلف ہے اور اپنے رنگ، خوشبو اور ذائقے کے سبب الگ پہچانی جاتی ہے۔ اس میں استعارہ سازی، علامت نگاری اور پیکر تراشی کا رجحان خاص طور پر ملتا ہے۔ پیکر تراشی حالانکہ استعارہ سازی کے عمل سے قریب ہے لیکن پیکر تراشی کا عمل استعارہ سازی سے زیادہ قوی اور دور رس نتائج کا حامل ہوتا ہے۔ اس لیے پیکر تراشی کو استعارہ سازی سے آگے کی منزل کہا جاسکتا ہے۔ چنانچہ 1947ء کے بعد کے تہذیبی رویوں، پیچیدہ انسانی نفسیات اور سماجی رجحانات کے پیش نگاہ اردو غزل

کے لسانی اظہار میں ادبی اور فنکارانہ پیکر تراشی کی نوعیت کا تجزیہ کر کے امتیازی خصوصیات کا تعین کرنا میرا مقصد رہا ہے۔ اب تک اردو میں اس نوعیت کا کام نہیں ہوا ہے چنانچہ یہ مطالعہ اردو غزل کو خاص زاویہ سے دیکھنے اور نئے نتائج اخذ کرنے کے مترادف ہے۔ پروفیسر اسلوب احمد انصاری، جناب شمس الرحمٰن فاروقی، پروفیسر عنوان چشتی اور پروفیسر حامدی کاشمیری نے اپنی بعض تحریروں میں پیکر تراشی کے تعلق سے اظہار خیال کیا ہے لیکن انھوں نے کوئی تفصیلی مطالعہ پیش نہیں کیا۔

اس کتاب کے پہلے باب کا عنوان ''ادبی پیکر کا مفہوم'' ہے۔ اس باب میں ادبی وشعری پیکر کا مفہوم متعین کرنے کے لیے ادبی وشعری پیکر کا تجزیہ کیا گیا ہے۔ پیکر کی قسمیں بیان کی گئی ہیں اور پیکر کے عناصر کی شناخت کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اسی کے ساتھ شعری پیکر کی خصوصیات کی بحث بھی اٹھائی ہے اور پیکر تراشی کے عمل تک رسائی حاصل کرنے کی سعی کی گئی ہے۔ آخر میں پیکر تراشی کے عمل سے متعلق نفسیاتی زاویہ سے گفتگو کر کے پوری بحث کو سمیٹنے اور شعری پیکر کا مفہوم متعین کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

دوسرا باب ''کلاسیکی اور نو کلاسیکی غزل میں پیکر تراشی'' ہے۔ 1947ء کے بعد اردو غزل کا منظر نامہ چونکہ خاصے تنوع اور رنگارنگی کا مظہر ہے اس لیے یہاں کلاسیکی اور نو کلاسیکی غزل کا مطالعہ پیش کیا گیا ہے۔ نیز کلاسیکیت اور نو کلاسیکیت کے مفہوم کو واضح کرنے کی اور اس کے ساتھ کلاسیکی اور نو کلاسیکی غزل کی خصوصیات کا تعین کرنے کی سعی بھی کی گئی ہے۔ یوں تو اس دور میں نئے مزاج کے لکھنے والوں کا ایک ہجوم نظر آتا ہے لیکن اس باب میں محض دس نمایاں شاعروں مثلاً حسرت موہانی، آرزو لکھنوی، سیماب اکبرآبادی، اثر لکھنوی، جگر

مرادآبادی، نوح ناروی، یگانہ چنگیزی، فراق گورکھپوری، روش صدیقی اور ابر احسنی گنوری کی غزلیہ شاعری کا اس انداز سے تجزیہ کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ ایک طرف ان کی غزل کے مزاج کا تعین ہو جائے اور دوسری طرف ان کی شاعری کی انفرادی پیکر تراشی اور اس دور کی مجموعی پیکر تراشی کی خصوصیات بھی سامنے آجائیں۔

تیسرا باب "ترقی پسند غزل میں پیکر تراشی" ہے۔1947ء کے بعد اگرچہ ترقی پسند شاعری کسی حد تک بے سمتی کا شکار ہو کر کمزور ہونے لگی تھی لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ 1947ء کے بعد اردو کے تمام ترقی پسند غزل گو شعراء نہ صرف یہ کہ بقید حیات تھے بلکہ اپنا اپنا تخلیقی سفر بھی طے کر رہے تھے۔ اس لیے یہاں ترقی پسند نظریۂ ادب کی وضاحت کرتے ہوئے ترقی پسند غزل کی خصوصیات کا تعین کرنے کی کوشش کی گئی ہے اور تقریباً پندرہ نمایاں ترین ترقی پسند شاعروں مثلاً فیض احمد فیض، مجاز، جذبی، اختر انصاری، مجروح سلطانپوری، جاں نثار اختر، مخدوم محی الدین، پرویز شاہدی، سردار جعفری، احمد ندیم قاسمی، ساحر لدھیانوی، غلام ربانی تاباں، عزیز حامد مدنی، ظہیر کاشمیری اور وامق جونپوری کی غزلوں کا تجزیہ کر کے ترقی پسند غزل کی مخصوص پیکر تراشی کا تعین کیا گیا ہے جس کے نتیجے میں مجموعی طور پر ترقی پسند غزل کی پیکر تراشی کی خصوصیات بھی واضح ہو گئی ہیں اور یہ نکتہ بھی روشنی میں آیا ہے کہ اظہار کی سطح (خاص طور پر پیکر تراشی کی سطح) پر ترقی پسند غزل اردو کی کلاسیکی اور نو کلاسیکی غزل سے بڑی حد تک مختلف ہے۔

چوتھا باب "جدید غزل میں پیکر تراشی" ہے۔ اس باب میں جدیدیت کے مختلف نظریات کی روشنی میں جدیدیت کا مفہوم واضح کرنے کی کوشش کی گئی

ہے اور جدید اردو غزل کے رنگ و آہنگ کا شناخت نامہ بھی پیش کیا گیا ہے۔ یہ بات خاص طور پر کہنے کی ہے کہ 1947ء کے بعد کا یہ دور اپنی ایک الگ اہمیت رکھتا ہے۔ اس دور میں چونکہ شاعری کی فنی اور لسانی سطح پر خاصی تبدیلیاں واقع ہوئیں اور جدیدیت کے نقادوں نیز جدید شاعروں نے اپنی الگ پہچان بنانے کے لیے زبردست تخلیقی کوششیں کیں اس لیے مذکورہ رجحان پر قدرے تفصیل سے اظہار خیال کیا گیا ہے اور جدید غزل گو شعراء کی پیکر تراشی کی انفرادیت اور مخصوص خوبیوں کو واضح کرنے کے لیے تقریباً بیس جدید شعراء یعنی ناصر کاظمی، خلیل الرحمٰن اعظمی، ابن انشا، منیر نیازی، ظفر اقبال، شکیب جلالی، سلیم احمد، شاذ تمکنت، حسن نعیم، وزیر آغا، شہزاد احمد، شہریار، ساقی فاروقی، بانی نشتر خانقاہی، مخمور سعیدی، محمد علوی، ندا فاضلی اور زیب غوری وغیرہ کی غزلوں کا مخصوص انداز سے تجزیاتی مطالعہ کیا گیا ہے اور اس مطالعہ کا نتیجہ یہ ہے کہ 1947ء کے بعد اردو غزل میں پیکر تراشی کا عمل جدید شاعروں کے یہاں اپنی پوری تازگی، توانائی اور انفرادیت کے ساتھ نظر آتا ہے۔ یہاں یہ کہنا بے محل نہ ہوگا کہ جدید شاعروں کی پیکر تراشی ایک طرف کلاسیکی اور نو کلاسیکی نیز ترقی پسند شعراء سے مختلف ہے اور دوسری طرف کیفیت اور کمیت کے اعتبار سے اپنی مخصوص شناخت بھی رکھتی ہے۔ سچی بات یہ ہے کہ اردو میں منفرد پیکر تراشی جدید شاعروں کی دین ہے۔

پانچویں باب میں اس مطالعے کا ماحصل پیش کیا گیا ہے جس کو سلسلہ وار اس طرح لکھا جاسکتا ہے

(الف) کلاسیکی اور نو کلاسیکی، ترقی پسند اور جدید غزل کا رنگ و آہنگ الگ الگ ہے اور اردو غزل نے ہر دور میں اپنے عہد اور فنکار کی نفسیاتی شخصیت کے گہرے اثرات پیکر تراشی کی شکل میں قبول کیے ہیں۔

(ب) مذکورہ بالا تمام شعری ادوار اور رجحانات سے متعلق غزل کی مجموعی پیکر تراشی اپنی جملہ خصوصیات کے پیش نظر الگ الگ ہے۔

(ج) ایک شاعر کی پیکر تراشی دوسرے شاعر کی پیکر تراشی سے خاصی مختلف ہے۔

(د) ہر دور اور رجحان سے متعلق شاعروں کی غزلوں میں متعلقہ رویے اور رجحان کی روح پیکروں کی وساطت سے جلوہ گر دکھائی دیتی ہے۔

اس کتاب کے ابتدائی مراحل سے تکمیل تک جن بزرگ، کرم فرماؤں اور دوستوں نے مفید مشوروں سے نوازا اور کتابوں کی فراہمی میں تعاون کیا ان میں اختر انصاری (مرحوم) پروفیسر عنوان چشتی، پروفیسر نعیم حنفی، پروفیسر شہریار، جناب شمس الرحمٰن فاروقی، پروفیسر قاضی عبید الرحمٰن ہاشمی، پروفیسر عظیم الشان صدیقی، پروفیسر ابو الکلام قاسمی، پروفیسر اصغر عباس، جناب منظور ہاشمی، ڈاکٹر اسعد بدایونی، ڈاکٹر قمر الہدیٰ فریدی، ڈاکٹر خالد محمود، ڈاکٹر وہاج الدین علوی، ڈاکٹر طارق چھتاری، جناب عبدالرشید، ڈاکٹر محمد ابو صالح، جناب محمد سعید خاں، جناب رئیس الدین رئیس، جناب کوثر مظہری، جناب احمد محفوظ، جناب عمران عظیم،، جناب اسلم جمشید پوری، جناب نعیم الدین رضوی اور عزیزی ابو الکلام اور تنویر عالم سید شامل ہیں۔ یہاں ان سب حضرات کا فرداً فرداً شکریہ ادا کرنا ضروری سمجھتا ہوں۔

ڈاکٹر ہلال فرید کا بطور خاص ممنون ہوں کہ انھوں نے اپنی گوناگوں مصروفیات میں سے وقت نکال کر انگریزی کی کتابوں کی فراہمی اور ترجمے کے عمل میں اخلاص مندانہ تعاون کیا۔

اس کتاب کے مواد کی فراہمی کے ضمن میں مولانا آزاد لائبریری، مسلم

یونیورسٹی علی گڑھ اور ڈاکٹر ذاکر حسین لائبریری، جامعہ ملیہ اسلامیہ نئی دہلی سے بطور خاص استفادے کا موقع ملا، جس کے لیے خاص طور پر ڈاکٹر ضیاء الدین انصاری (ڈپٹی لائبریرین) سید راقم علی اور دیگر کارکنوں کا شکر گذار ہوں کہ انھوں نے ہمیشہ تعاون کیا۔

اپنے افراد خاندان اور عزیزوں میں اپنے چچا چودھری محفوظ علی خاں کا خصوصی طور پر شکریہ ادا کرنا چاہتا ہوں کہ موصوف نے اپنی ہمہ جہت مصروفیات اور علالت کے باوجود اس کتاب کے کئی ابواب کو اپنی خوبصورت تحریر میں منتقل کیا اور مجھے نقل کے تھکا دینے والے عمل سے نجات دلائی۔ علاوہ ازیں والد محترم چودھری رئیس الدین وارثی، والدہ محترمہ کنیز عائشہ صاحبہ، جناب چودھری محمد فصیح الدین، چودھری محمد شجاع الدین، چودھری محمد ظفر، چودھری رضی الدین احمد، چودھری شکیل الدین، چودھری اقبال الدین، عزیزی ثاقب ظفر، طارق قمر اور برادرم چودھری اسد الرحمٰن کا کس طرح شکریہ ادا کروں کہ ان کی دعائیں اور نیک خواہشات ہمیشہ میرے شامل حال رہیں۔ آخر میں اگر اپنی اہلیہ رضوانہ شہپر کی مساعی کا ذکر نہ کروں تو یہ عمل دیانت پر محمول نہ ہوگا کہ موصوفہ نے گھر کے ماحول کو میرے علمی کاموں کے لیے ہمیشہ سازگار رکھا۔

ڈاکٹر شہپر رسول
شعبۂ اردو۔ جامعہ ملیہ اسلامیہ
نئی دہلی۔ ۲۵

# ادبی پیکر کا مفہوم

مباحث.

# پیکر کا مفہوم

ہر تخلیقی زبان اور ذہن میں تصویر کاری کی قوت ہوتی ہے اور یہی قوت فن پارے میں پیکر تراشی کے رنگ بھرتی ہے۔

مشاہدہ اور تجربہ انسانی ذہن کا فطری عمل ہے۔ یہ عمل تخیل و تصور کا احاطہ کرتا ہے اور مادی و غیر مادی، ارضی و غیر ارضی اور فطری و غیر فطری اشیاء اور اوصاف پر اپنی کمند ڈالتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ ذہن انسانی دیکھی اور ان دیکھی نیز محسوس اور غیر محسوس اشیاء و تصورات کی پرچھائیوں کی آماجگاہ بنا رہتا ہے۔ حواس خمسہ مادی دنیا سے جس قدر تجربات کشید کرتے ہیں، ان کا عکس انسانی ذہن کے نہاں خانوں میں جمع ہوتا رہتا ہے اور جب ہمارے سامنے ایسے کسی تجربے، شے یا صفت کا ذکر ہوتا ہے تو اس کا عکس ذہن کے پردے پر ابھر آتا ہے۔ اس عکس کو "ذہنی شبیہ" یا "ذہنی پیکر" کہتے ہیں اور جب یہی عکس لفظی تصویر کی شکل اختیار کرتا ہے تو "لسانی پیکر" کہلاتا ہے۔ فنی سطح پر ذہنی پیکر کو لسانی پیکر میں تبدیل کرنے کا عمل ہی پیکر تراشی کا کمال ہے۔

شاعری میں پیکر تراشی کا مفہوم اور اس کی اہمیت کی وضاحت کے لیے لفظ "پیکر" کی ہمہ جہت معنوی کیفیات کا ادراک کرنا ضرور ہے۔ چنانچہ اس موقع پر پیکر کی مختلف تعریفوں کو پیش نظر رکھنا مفید ہوگا۔ عربی، فارسی اور اردو کی کلاسیکی شعریات میں اگرچہ پیکر کا ذکر واضح طور پر نہیں ملتا لیکن اس تصور کا ہلکا سا

عکس ضائع لفظی و معنوی میں نظر آتا ہے۔

بابائے اردو مولوی عبدالحق کے مطابق لفظ "امیج" (Image) کے مندرجہ ذیل معانی ہیں

> "صورت بنانا، تصویر بنانا، شبیہ بنانا، منعکس کرنا، تصور کرنا، وضاحت سے بیان کرنا، تصویر کھینچنا، سماں باندھنا اور مثال ہونا وغیرہ"[1]

اس طرح اردو میں امیج (Image) کے ترجمے کے طور پر کئی الفاظ سامنے آتے ہیں جن میں "تمثال" اور "پیکر" کو مقبولیت حاصل ہے۔ ان میں بھی پیکر زیادہ مقبول ہے۔

مرزا محمد عسکری نے 'اے ہسٹری آف اردو لٹریچر" (از رام بابو سکسینہ) کا اردو میں ترجمہ کرتے ہوئے "امیج" اور "امیجری" (Imagery) کا ترجمہ جگہ جگہ "تشبیہ" اور "استعارہ" کیا ہے اور انھوں نے دوسرے بہت سے ادیبوں اور ناقدوں کے حوالے سے پیکر کے معنی "خیال"، "عکس" اور "مجسمہ" وغیرہ بتائے ہیں۔[2]

کلاسیکی اردو ادب میں پیکر کے مفہوم سے ملتے جلتے جو تصورات ہیں ان سے پیکر کی معنوی پیچیدگی، تہہ داری اور جامعیت مکمل طور پر منکشف نہیں ہو پاتی۔ البتہ اس کا ایک مدھم سا خاکہ ضرور ابھرتا ہے اور اس کے مفہوم تک پہنچنے کے لیے ایک راستہ ضرور ملتا ہے۔ اگر یہاں کلاسیکی اردو تنقید کی اصطلاحوں مثلاً "وصف"، "شاعرانہ مصوری" اور "محاکات" کی ادبی تعریف اور پیکر کے

ادبی تصور میں قدر مشترک کی تلاش کی جائے تو یہ کار لا حاصل نہ ہو گا۔

**وصف :** مولوی عبدالرحمان نے وصف کی تعریف کرتے ہوئے لکھا ہے

"صورت کی ہو بہو تصویر ہو جانا۔"[۳]

یہ تعریف کسی حد تک پیکر کے ادبی تصور کی طرف اشارہ کرتی ہے۔

**شاعرانہ مصوری :** عبدالرحمان بجنوی نے شاعرانہ مصوری سے متعلق لکھا ہے

"شاعری مصوری ہے"۔[۴]

مصوری بصری اور مادی شے ہے جب کہ ادبی پیکر کا نفسیاتی یا داخلی پہلو خالص ذہنی، ماورائی اور تجریدی ہے۔ اس لیے یہ تعریف ادبی پیکر کی ماہیت کا سرسری انکشاف ضرور کرتی ہے لیکن مبالغے پر مبنی ہے ۔ شاعری میں مصوری کی خصوصیت تو ہو سکتی ہے مگر شاعری کو من و عن مصوری قرار دینا شاعری کو اس کے درجے سے گرا دیتا ہے۔

**محاکات :** شبلی نعمانی کے الفاظ میں محاکات کی حسب ذیل تعریف ہے۔

"محاکات کے معنی کسی چیز یا حالت کا اس طرح ادا کرنا ہے کہ اس شے کی تصویر آنکھوں میں پھر جائے۔"[۵]

کسی شے اور حالت کی تصویر کا آنکھوں میں پھر جانا ذہنی پیکر کی نفسیاتی منزل کا اولین مرحلہ ہے جس کو ادراک بالحواس بھی کہا جاسکتا ہے۔ پھر بھی وصف، شاعرانہ مصوری اور محاکات تینوں میں سے کوئی ایک تصور بھی پیکر کے ادبی تصور کا مکمل احاطہ نہیں کرتا۔ اس لیے پیکر کے تصور کو مغربی شعریات کی دین کہا

جاسکتا ہے۔

ہر زبان کے دائرہ علم و فن میں لفظ "پیکر" ایک اصطلاح کے طور پر استعمال ہوا ہے اور اس کے ماہرین نے پیکر کی متعدد تعریفیں بیان کی ہیں۔ نیز مختلف علوم کی مدد سے اس کی جہات کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ علم طلسم (Magic) میں پیکر کی تعریف اس طرح ملتی ہے۔

"علم طلسم کی اصطلاح میں پیکر وہ نقش ہے جس کو موم، دھات اور قیمتی پتھر یا ایسی ہی کسی دوسری چیز کے اوپر ثبت کیا جائے یا ڈھالا جائے اور جس کا استعمال جادو کرنے کے لیے تعویذ یا گنڈے کی صورت میں کیا جائے۔"[1]

اس تعریف کا پیکر کے ادبی مفہوم سے کوئی تعلق نہیں ہے۔

علم طبیعات (Physics) کے نقطۂ نظر سے پیکر کی تعریف اس طرح ملتی ہے۔

"پیکر کسی شے کا بصری ادراک یا بصری علامت ہے یا اس شے کا نصف ثانی پیش کرتا ہے۔ مثلاً آئینے یا لینس پر روشنی پڑنے سے پیکر کا بننا۔ آئینے میں پیکر منعکس ہو کر اور لینس میں منعطف ہو کر بنتا ہے۔ منعکس یا منعطف ہو کر بنے والے پیکر حقیقی یا مجازی دونوں ہو سکتے ہیں۔ حقیقی پیکر اس وقت وجود میں آتا ہے جب روشنی کی شعاعیں واقعی منعکس یا منعطف ہونے والی شے کے آگے سے پھیل رہی ہوں۔"[2]

علم طبیعات کے مطابق پیکروں کی دو قسمیں ہوتی ہیں ایک تو منعکس ہو کر بنے

والے پیکر اور دوسرے منعطف ہو کر بننے والے پیکر۔ یہ پیکر حقیقی اور مجازی دونوں ہو سکتے ہیں۔ اس تعریف میں پیکر کو بصری ادراک یا بصری علامت کہا گیا ہے۔ لیکن یہ ادراک تو جملہ حواس خمسہ سے حاصل ہوتا ہے اور اس سے ذہنی پیکر کی تشکیل ہوتی ہے۔

مجازی پیکر کی تعریف اس طرح ملتی ہے

"مجازی پیکر کی سب سے آسان مثال روز مرہ استعمال میں آنے والے آئینے میں بننے والا پیکر ہے۔ یہ پیکر آئینے میں بننے والے دوسرے پیکروں کے مانند منعکس شے کے برعکس ہوتا ہے۔ یعنی اگر سامنے کھڑا ہوا شخص داہنے ہاتھ میں چھڑی لے ہوئے ہے تو آئینے میں اس کا پیکر بائیں ہاتھ میں چھڑی لیے ہوئے نظر آتا ہے۔ پیکر حقیقی شے سے بڑا ہو سکتا ہے، چھوٹا ہو سکتا ہے اور برابر بھی ہو سکتا ہے۔ البتہ یہ بھی دیکھنے میں آتا ہے کہ آخری مرحلے میں تمام پیکر حقیقی پیکر کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ اس طرح دیکھنے والے کی آنکھ کے پردے پر جو پیکر بنتا ہے وہ حقیقی پیکر ہوتا ہے۔"[۵]

اس تعریف کی رو سے پیکر کے قد و قامت پر روشنی پڑتی ہے لیکن اس طرح کے پیکروں کا ادبی لسانی پیکروں سے کوئی واسطہ نہیں ہوتا۔

مرے (Murrey) نے پیکر کی تعریف مندرجہ ذیل انداز میں بیان کی ہے

"پیکر کسی شے (کسی خارجی شے) خصوصاً کسی شخص یا اس کی شبیہ کی نمائندگی کرتا ہے یا اس کی مصنوعی نقل پیش کرتا ہے۔ مثال

کے طور پر اس بات کو اس طریقہ وترتیب سے سمجھا جاسکتا ہے۔
(الف) احترام یا عقیدت کے احساس کو بیدار کرنے کے لیے مجسمے، پتلے یا مت کی تعمیر کی جاتی ہے جس سے پیکر کی مادی شکل کا ادراک ہوتا ہے۔ اس بات کو اس طرح بھی کہا جاسکتا ہے کہ مادی شکل میں ایسی نقل کی مثال وہ مجسمے، پتلے اور مت ہیں جن کو مذہبی احترام و عقیدت کے تحت بنایا جاتا ہے۔ (ب) خاکے، نقشے یا مصوری کی صورت میں ایسی ہی نقل جب صفحہ قرطاس پر اترتی ہے تو وہ "تصویر" یا "قلمی مجسمے" کا روپ دھار لیتی ہے۔
(ج) جب ایسی ہی نقل کسی مجمع یا ہجوم کے تعلق سے ظہور پذیر ہوتی ہے تو وہ اشخاص کی شبیہوں اور خاکوں کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ (د) اور جب کسی شخص کے تناظر میں سامنے آتی ہے تو اس کا خیالی تصور جگاتی ہے جو کسی حد تک اس کے مجسمے یا آئیڈیل سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔"[9]

مُرے کی، بیان کردہ چاروں صورتیں بھی اس ادبی پیکریت کے مفہوم کو واضح نہیں کرتیں جس پر لسانی پیکر کی بنیاد ہے۔

پیکر کے بارے میں ایک جگہ اس طرح بھی اظہار خیال کیا گیا ہے
"پیکر وہ شے ہے جو حقیقتاً یا بظاہر کسی دوسری شے کی نقل یا نصف ثانی پیش کرتی ہے مثلاً وہ اپنی ماں کی شبیہ یا نقل ہے یا پیکر ہے۔ بہ الفاظ دیگر پیکر کسی شے کی پرچھائیں یا عکس کو کہتے ہیں۔"[10]

اس تعریف کے مطابق پیکر کو نقل، پرچھائیں یا عکس قرار دیا گیا ہے۔

فن تقریر یا تحریر کے حوالے سے پیکر کی تعریف یوں بیان کی گئی ہے

> "تقریر یا تحریر کے ذریعہ ذہن پر کسی شے کے اظہار کو پیکر کہتے ہیں۔ یا یوں کہئے کہ پیکر تحریر یا تقریر کے ذریعہ ذہن پر کسی شے کا اظہار ہے جیسے کالرج نے اپنی تخلیقات میں عورت، بچے اور چڑیا کے پیکر بہ کثرت استعمال کیے ہیں۔"[11]

واقعہ ہے کہ حسیّ ادراک میں پیکر بننے کی صلاحیت ہوتی ہے مگر ہر حسیّ ادراک خواہ وہ تقریر و تحریر کے ذریعے ہی کیوں نہ حاصل ہوا ہو، پیکر نہیں بن سکتا۔

فلسفے (Phylosophy) کی رو سے پیکر کی تعریف اس طرح ملتی ہے

> "فلسفے کے مطابق پیکر کوئی جزو خیال نہیں ہے بلکہ کسی احساس کی علامت یا اس کی یادداشت ہے۔"[12]

پیکر کی فلسفیانہ تعریف میں یہ بات مضمر ہے کہ پیکر محض کوئی خیال یا تصور نہیں ہوتا بلکہ ذہن میں اس کی ایک خاص تصویر ہوتی ہے جو علامت یا یادداشت کی شکل میں محفوظ ہو جاتی ہے۔ بہ الفاظ دیگر حسیّ ادراک کو پیکر کہا گیا ہے۔ یہ تعریف پیکر کے نفسیاتی یا ذہنی پہلو کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ ایک جگہ پیکر کے بارے میں یوں تحریر ہے۔

> "پیکر وہ شے ہے جو کسی دوسری شے کا تصور کرائے۔ دوسرے لفظوں میں وہ ایک علامت، ایک نشان یا ایک مکمل استعارہ ہے۔"[13]

یہاں یہ نکتہ قابل غور ہے کہ اس تعریف میں پیکر کو نشان، استعارہ اور علامت قرار دیا گیا ہے۔ یہ یقیناً پیکر کے اولین تصور کی طرف پیش قدمی ہے۔

سی۔ڈے۔لیوس (C Day Lewis) نے فن خطابت کی رعایت سے پیکر کی تعریف کچھ اس طرح بیان کی ہے۔

"پیکر کوئی ایسی جامد یا خیالی شے ہے جس کو کسی ایسی شے کی علامت بنایا جائے جس سے وہ واضح مطابقت رکھتی ہو۔ مثال کے طور پر موت کو نیند کہنا یا مر جانے کے لیے سو جانے کا استعمال کرنا، بہ انداز دیگر ہم کہہ سکتے ہیں کہ پیکر زبان کی ایک مجازی شکل ہے۔ وہ ایک تشبیہہ ہے، ایک استعارہ ہے، ایک صنعت یا النکار ( अलंकार ) ہے۔ یعنی صنعتوں اور زبان کی مجازی شکلوں کی وہ صورت ہے جو کسی دوسری شے سے مطابقت رکھتی ہو۔ ہر پیکر کسی نہ کسی حد تک ایک استعارہ ہے جو ایک ایسے آئینے سے جھانکتا ہے جس میں چہرہ نہیں بلکہ چہرے کی کچھ سچائیاں دکھائی دیتی ہے۔"[12]

پیکر کا محولہ بالا تصور لسانی پیکر کی تعریف سے بہت قریب ہے۔ اس میں پیکر اور حقیقی شے میں مطابقت پر زور دیا گیا ہے۔ یعنی دونوں میں مطابقت کا رشتہ ہونے سے پیکر وجود میں آتا ہے، چونکہ استعارے میں خیال اور تصویر دونوں چیزیں لازمی طور ہوتی ہیں اور پیکر کے لیے بھی تصویر اور تصور کا یکجا ہونا لازمی ہے۔ اس لیے پیکر اور استعارے میں بڑی مماثلت ہوتی ہے۔ لیکن پیکر میں استعارے سے زیادہ معنوی تہہ داری، پیچیدگی اور وسعت ہوتی ہے۔ پیکر مجازی زبان کی وہ شکل ہے جس کو استعارے کی اگلی منزل کہا جا سکتا ہے۔ اس لیے استعارے کو من و عن پیکر قرار دینا درست نہیں۔ البتہ استعارہ اپنی مخصوص

صلاحیتوں اور خوبیوں کی بنیاد پر پیکر بن سکتا ہے۔

لیوس کی مذکورہ بالا باتوں سے ذہن المن (Ulmann) کے ان الفاظ کی طرف منتقل ہوتا ہے جو استعارے اور مجاز مرسل کے امتیاز کو ظاہر کرتے ہیں

> "دو اشیا یا دو خیال، دو مختلف سطحوں پر باہم منسلک ہو سکتے ہیں، ایک تو مماثلت کی بنیاد پر اور دوسرے قریبی تعلق کی سطح پر۔ اسی لیے دو خیال ذہن میں بیک وقت ایک ہی طرز میں موجود رہتے ہیں۔ تشبیہہ اور استعارے کا پہلے انداز میں یعنی مماثلت کی بنیاد پر اور مجاز مرسل اور اس سے مماثل صورتوں کا ظہور دوسرے انداز میں یعنی قریبی تعلق کی بنیاد پر ہوتا ہے۔"[۱۵]

المن استعارہ سازی کے عمل کو ذہن کی قوت مماثلت کی دریافت اور تخلیق قرار دیتا ہے اور مجاز مرسل کو ذہن کے رشتہ قربت کی تخلیق تصور کرتا ہے۔ اس کے خیال میں ذہن کی دو تخلیقی قوتیں ہیں۔ ایک اشیاء میں مماثلت کی بنیاد پر استعارہ سازی کا فرض انجام دیتی ہے اور دوسری قربت کی بنیاد پر مجاز مرسل کی تخلیق کرتی ہے چونکہ استعارے اور پیکر میں ایک خاص ربط ہے اور یہ دونوں شکلیں ابتدائی مراحل میں ملتی جلتی سی لگتی ہیں۔ اس لیے اس رائے میں قدرے جامعیت نظر آتی ہے۔ المن کے خیال کے مطابق استعارے میں مجاز مرسل سے زیادہ انوکھاپن اور قوت ترسیل ہوتی ہے۔ اس سلسلے میں ایک فرانسیسی ماہر لسانیات جی اسنالٹ (G Esnault) کا خیال بھی قابل غور ہے۔

> "مجاز مرسل استعارے کی طرح نئے راستے نہیں کھولتا بلکہ وہ مانوس راستوں پر گامزن ہوتا ہے اور راستوں کو مختصر کر دیتا ہے

جس سے جانی پہچانی چیزوں کا وجدان بہ آسانی ہو سکتا ہے۔" [۱۶]

اسٹالٹ کی رائے بھی المن کی رائے کی تائید کرتی ہے۔ شاعری میں مجاز مرسل کی اپنی ایک اہمیت ہے لیکن استعارہ سازی کا عمل اس کی بہ نسبت زیادہ اہمیت کا حامل ہے۔ اس سلسلے میں اسٹیفن۔ جے۔ براؤن (Stephen J Brown) نے بہت مختصر مگر جامع انداز میں زبان کی مجازی یا تخلیقی شکلوں پر روشنی ڈالی ہے جس سے صرف نظر نہیں کیا جاسکتا۔ اس کا خیال ہے

"استعارہ، تشبیہ، مجاز مرسل، تمثیل، معمہ، قصہ، افسانہ، علامت اور اشارہ سب کو ایک عنوان دیا جاسکتا ہے اور وہ عنوان ہے پیکر۔" [۱۷]

براؤن کی رائے سے ظاہر ہوتا ہے کہ زبان کی تمام محولہ بالا صورتیں پیکر کے دائرہ کار میں آتی ہیں۔ لیکن ان میں سے کوئی بھی اصطلاح پیکر کو مکمل طور پر محیط نہیں ہے۔ میرے خیال میں زبان کی تمام مجازی اور تخلیقی شکلوں کی اپنی مخصوص اور منفرد خصوصیات ہیں اور پیکر کی خصوصیات سے متصف ہو کر ان میں سے ہر ایک شکل پیکر کا رنگ روپ اختیار کر سکتی ہے۔

ویسٹر (Wester) پیکر کے بارے میں رقم طراز ہے

" پیکر کسی شے کا وہ ذہنی تصور ہے جو کسی حسی تجربے کی تجرید ہوتا ہے یا اس تجربے کا احساس یا تصور بیدار کرتا ہے یا بصری، لمسی، سامعی، ذوقی اور شامی تجربے کی یاد دلاتا ہے یا تصور کراتا ہے عام فہم زبان میں کہا جاسکتا ہے کہ پیکر ایک ایسا تصور یا قیاس ہے جو ایک تجربے کے عکس کو حاصل کرتا ہے اور اس کو ہو بہو محفوظ

رکھتا ہے۔" [18]

ولمسٹر نے اس تعریف میں پیکر کے تخلیقی عمل کی طرف اشارہ کیا ہے اس کا خیال ہے کہ پیکر کی تخلیق حواس خمسہ کے ذریعہ ذہن میں ہوتی ہے جس کو اس نے قیاس یا تصور کہا ہے۔ اس طرح اس نے ذہنی یا نفسیاتی پیکر کی طرف اشارہ کر دیا ہے۔

سی۔ ڈے۔ لیوس نے پیکر کی معنوی وسعت، گہرائی اور اس کے وسیع دائرہ کار کو مد نظر رکھتے ہوئے اظہار خیال کیا ہے

"ہر شعر اور نظم بجائے خود ایک پیکر ہے" [19]

پیکر دراصل شاعری کا وہ طاقتور لسانی عنصر یا اثر آفریں صورت اظہار ہے جو شاعر کے مافی الضمیر کو قاری یا سامع کے ذہن پر منکشف کر دیتی ہے۔ جس سے تصور و خیالات کی چلتی پھرتی تصویریں آنکھوں کے سامنے آجاتی ہیں۔ چونکہ شاعر کا نصب العین اپنے اندرون کا اظہار ہوتا ہے اس لیے پیکر کو شاعر کی شخصیت کا آئینہ بھی کہا جا سکتا ہے۔

شمس الرحمن فاروقی نے پیکر کے بارے میں لکھا ہے

"ہر وہ لفظ جو حواسِ خمسہ میں سے کسی ایک یا ایک سے زیادہ کو متوجہ اور متحرک کرے، پیکر ہے۔ یعنی حواس کے اس تجربے کی وساطت سے ہمارے متخیلہ کو متحرک کرنے والے الفاظ پیکر کہلاتے ہیں۔" [20]

فاروقی صاحب نے پیکر کو ایک ایسا محرک قرار دیا ہے جو حواس خمسہ کو بیدار کرتا

ہے۔ یہ تعریف پیکر کی ساخت کے ساتھ ساتھ اس کے عمل کی طرف بھی ذہن کی رہنمائی کرتی ہے۔

پروفیسر اسلوب احمد انصاری نے پیکر کی تعریف اس طرح کی ہے

"شعری پیکر کی سہل ترین تعریف تو یہ ہے کہ تجربے کے سیاق و سباق میں نقوش یا کیفیات کا مصور بیان ہے۔ یہ بھی کہا گیا ہے اور یہ کہنا بڑی حد تک درست بھی ہے کہ شعری پیکر جذبات و احساسات کی باقیات کی تصویر کشی ہے۔ یعنی جذبات، احساسات اور ارتعاشات ذہنی اور روحانی کو رنگ، آواز یا خوشبو کے پیکر سے مربوط کئے بغیر انہیں اظہار کی گرفت میں لانا ممکن نہیں ہے۔ دراصل حقیقت کئی علائق کے تانے بانے کا نام ہے اور شعری پیکر کا استعمال محض کمال فن کی دلیل نہیں بلکہ حقیقت کے عرفان کا ایک بہت ہی لطیف اور موثر وسیلہ بھی ہے۔ اس کائنات میں ہر شے ایک دوسرے سے پیوست ہے۔ اشیا کے درمیان تعلق اور رابطے کی نوعیت یا اشیا و جذبات واحساسات کے درمیان نقطہ اتصال، ان دونوں کو شعری پیکر ہی کے ذریعہ متعین کیا جاسکتا ہے۔ اس سے بخوبی ظاہر ہے کہ شعری پیکر صرف مفرد الفاظ یا تراکیب کے در و بست سے ایک محرکانہ فضا ہی کو وجود میں نہیں لاتا بلکہ اس سے گنجینہ معنی کا طلسم بھی کھلتا ہے۔" [۲۱]

پروفیسر اسلوب احمد انصاری نے پیکر کے تعلق سے اشیا و تصورات میں اتصال، ہم آہنگی اور ربط پر خاص زور دیا ہے۔ جس کو مغربی نقادوں نے استعارے کی بھی

شرط اولین قرار دیا ہے۔ پروفیسر موصوف نے پیکر کے وسیع تر دائرہ عمل کی طرف بھی اشارہ کیا ہے۔

پروفیسر عنوان چشتی نے پیکر سے متعلق زیادہ واضح اور تفصیلی گفتگو کی ہے۔ انھوں نے پیکر کے نفسیاتی اور لسانی پہلوؤں کی نشاندہی کرتے ہوئے لکھا ہے

"پیکر کے دو مفہوم عام ہیں۔ ایک نفسیاتی و تجریدی ہے جس میں پیکر کو تصور، عکس اور ذہنی شبیہہ تصور کیا جاتا ہے اور دوسرا لسانی ہے جس میں پیکر کو زبان کی مختلف شکلوں یعنی استعارہ، تشبیہہ اور لفظی تصویر وغیرہ خیال کیا جاتا ہے۔ پیکر کا پہلا مفہوم نفسیات اور دوسرا ادب سے زیادہ قریب ہے لیکن پیکر کی جامع تعریف ان دونوں تصورات کے امتزاج کے بغیر نہیں کی جاسکتی۔ نفسیاتی پیکر مادی ادراک کی تخلیق جدید ہے جو جذباتی لمحات میں ذہن میں ابھرتا ہے۔ مثلاً اگر کوئی شخص کسی رنگ کو دیکھتا ہے تو وہ اس رنگ کا ایک مخصوص پیکر اپنے ذہن میں محفوظ کرلیتا ہے ۔ چونکہ پیکر کو ایک داخلی کیفیت کی شکل میں محسوس کیا جاتا ہے اس لیے خود پیکر خارجی رنگ کی ثانوی نقل قرار پاتا ہے۔ لسانی پیکریت ان تمام پیکروں کی طرف اشارہ کرتی ہے جنھیں زبان اور اس کی مختلف شکلیں ذہن میں پیدا کرتی ہیں۔ الفاظ شاعر کے ان تجربوں کی طرف اشارہ کرتے ہیں جو مادی ادراک کو دہراتے ہیں اور قاری کے تجزیوں کو بیدار کرتے ہیں یا حسّی تاثرات کو ابھارتے ہیں۔ چونکہ شعر تجریدی خیال اور پیکر کا مرکب ہوتا ہے اس لیے پیکریت میں دونوں چیزیں یعنی خالص

> پیکر اور خیال و پیکر کے مرکبات شامل ہیں۔ جو چیز پیکر کو قوت و تاثیر عطا کرتی ہے وہ پیکر کی محاکاتیت سے زیادہ اس کی ذہنی وقوع پذیری ہے جو ہیجانات سے متعلق ہوتی ہے۔" [۲۲]

اس گفتگو سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ پیکریت میں محض ذہنی پیکر ہی شامل نہیں بلکہ اس میں خیال و پیکر کے مرکبات اور الفاظ کی وہ تمام صورتیں شامل ہیں جو پیکر کی تعمیر کرتی ہیں اور اس کی تشکیل میں معاون ہوتی ہے۔ پیکر اگرچہ حسیّ اور ادراکی ہوتا ہے مگر یہ کسی غیر حسیّ شے کی نمائندگی کرتا ہے اور کسی داخلی شے کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ یہ بیک وقت ذہنی خاکہ، اظہار بیان اور استعارے کی تمام صورتوں پر مشتمل ہو سکتا ہے۔ چنانچہ نتیجتاً کہا جاسکتا ہے کہ پیکر ایک ایسی لسانی اور ذہنی تصویر ہے جس کے ذریعے شاعر اپنے نازک، نادر اور نایاب شعری تجربات کا اظہار کرتا ہے اور ان کو نکھارنے، سنوارنے، نیز روشن کرنے کا کام کرتا۔ پیکر ایک ایسا الہامی نزول ہے جس کا زیادہ تر حصہ لاشعوری ہوتا ہے اور اس کا وروداس لمحے یا اس کیفیت میں ہوتا ہے جب جذبات بام عروج پر ہوتے ہیں۔ یہ نزول بنیادی طور پر شاعر کے جمالیاتی تجربوں سے متعلق ہوتا ہے یعنی پیکر شاعر کے تصورات اور اس کے تخیل کی رہگزاروں سے متعلق ہو سکتا ہے، اشیا اور ان کے اوصاف کے بارے میں ہو سکتا ہے۔ اس کے علاوہ ان چیزوں اور ان واقعات سے متعلق بھی ہو سکتا ہے جن سے وہ گزرا ہو اور جو اس کی یادداشت میں محفوظ ہوں یا اس کو یاد بھی نہ ہوں۔ یعنی شاعر کے پیدا و پنہاں جمالیاتی، تخلیقی اور مادی تجربوں کا عطر پیکر کہلاتا ہے۔



# پیکریت

تخلیق کار بسا اوقات اپنی باطنی کیفیات کا براہ راست اظہار نہیں کرتا
بلکہ کائنات کی بعض اشیا واحوال سے ان کی مماثلت ومناسبت پیدا کر کے نفس
مضمون کو روشن کرتا ہے، اس طرح اس کے مافی الضمیر کی بالواسطہ ترسیل ہوتی
ہے۔ اس عمل کو تخلیق کار کی مخصوص پیکر تراشی کہا جاسکتا ہے۔ قاری یا ناقد کی
حیثیت سے جب ہم کسی تخلیق یا فن پارے کو مطالعہ و تنقید کا نقطہ آغاز بناتے ہیں
تو اس کا ایک ردِ عمل ہوتا ہے یا یوں کہئے کہ اس کے متعلقہ عناصر ہمارے
حواس کو متاثر کرتے ہیں۔ اس عمل میں سب سے پہلے ہم تخلیق کو ایک لسانی پیکر
کی حیثیت سے سامنے رکھتے ہیں اور پھر اس کے مفہوم تک رسائی حاصل کرتے
ہیں۔ اس کے بعد نقاد یا قاری کی حیثیت سے تخلیق یا فن پارے کی دیگر خوبیوں اور
نزاکتوں پر نظر ڈالتے ہیں۔ اس عمل میں بطور خاص خیال رکھنا پڑتا ہے کہ فن
پارے کی بنیادی ساخت کیا ہے۔ اس کی مجازی، تخلیقی اور جمالیاتی زبان کی نوعیت
کیا ہے۔ اس میں استعاروں اور پیکروں کا استعمال اور ان کی شناخت کیا ہے۔
دراصل پیکر تراشی انسانی ذہن کا بنیادی وصف ہے اس لیے ہر تخلیق میں پیکروں کا
ہونا فطری امر ہے۔ چونکہ ہر لفظ، ترکیب، استعارہ، تشبیہہ اور علامت میں پیکر
بننے کی صلاحیت ہوتی ہے اس لیے فن پارے کی ساخت پر غور کر کے پیکر تراشی
کی شناخت کی جاسکتی ہے مگر اسکا انحصار تخلیقی زبان کے مخصوص استعمال پر ہوتا

ہے۔ چند مثالیں اشعار کے حوالے سے ملاحظہ کیجئے

یہ برف سی ترے چہرے پہ کیوں پگھلنے لگی
مری نگاہ میں خواہش کا شائبہ بھی نہ تھا
(شکیبؔ جلالی)

نہیں ہے آنکھ کے صحرا میں ایک بوند سراب
مگر یہ رنگ بدلتا ہوا سا کچھ تو ہے
(بانیؔ)

اس کی آواز میں تھے سارے خدوخال اس کے
وہ چہکتا تھا تو ہنستے تھے پر و بال اس کے
(وزیر آغا)

زمیں پہ کس لیے زنجیر ہو گئے سائے
مجھے پتا ہے مگر میں نہیں بتانے کا
(شہریارؔ)

ان اشعار میں آنکھ کے صحرا میں ایک بوند سراب کا نہ ہونا، رنگ بدلنا، چہرے پر برف کا پگھلنا، نگاہ میں خواہش کا شائبہ بھی نہ ہونا، آواز میں خدوخال کا دکھائی دینا، پر وبال کا ہنسنا اور زمین پر سایوں کا زنجیر ہو جانا وغیرہ مخصوص انداز کے پیکروں کو سامنے لاتا ہے، جن کے پہلو میں زندگی کے رنگا رنگ تجربات موجود ہیں، جو تصویری شکل میں قاری کے ذہن پر اپنے تاثرات کو منکشف کرتے ہیں۔ مگر یہ بات یہیں ختم نہیں ہو جاتی، اگر ایسا ہوتا تو پیکر تراشی کو سمجھنا بہت آسان ہوتا۔ اس ضمن میں اصل دشواری یہ ہے کہ پیکر تراشی* صرف کسی منظر نامے کی

تشکیل ہی نہیں کرتی بلکہ زبان کا مجازی اور تخلیقی استعمال بھی اس کی حدود میں آتا ہے۔ مجازی استعمال سے مراد زبان کا تخلیقی یعنی غیر لغوی استعمال ہے۔ مثال کے طور پر یہ اشعار ملاحظہ کیجئے

ہم سفر سیلِ ہوا کے تھے ٹھہرتے بھی کہاں
یوں تو راہوں میں کئی ٹھور ٹھکانے آئے
(نشتر خانقاہی)

ملا تو منزلِ جاں میں اتارنے نہ دیا
وہ کھو گیا تو کسی نے پکارنے نہ دیا
(ظفر اقبال)

گذارتا ہوں جو شب، عشقِ بے معاش کے ساتھ
تو صبح اشک مرے ناشتے پہ گرتے ہیں
(صابر ظفر)

آسمانوں سے پرندے لوٹنے کا وقت ہے
اس سمے پیڑوں سے یہ طائر کدھر رخصت ہوئے
(اسعد بدایونی)

راستہ دیر تک سوچتا رہ گیا
جانے والے کا کیوں نقش پا رہ گیا
(ہلال فرید)

ان اشعار میں زبان کا تخلیقی استعمال ہوا ہے۔ ان کے خالقوں نے اپنے شعری اظہار کو موثر بنانے اور اس میں جامعیت اور ہمہ گیری پیدا کرنے کے لیے

تشبیہ، استعارے اور علامت کو منفرد فنکارانہ سطح پر استعمال کیا ہے ، ٹھور ٹھکانے، منزلِ جاں، عشق بے معاش، پرند اور راستہ وغیرہ ایسے الفاظ و تراکیب ہیں جن کے استعمال میں مذکورہ شعری صنعتوں کا رنگ بہ خوبی دیکھا جاسکتا ہے۔ بنیادی طور پر تخلیقی زبان کے یہ اجزاء پیکریت کے عناصر ہیں۔ پیکر تراشی چھوٹے پیمانے پر وہی کام کرتی ہے جو بڑے پیمانے پر شاعری انجام دیتی ہے۔ شاعری کی تفہیم کا ایک آسان طریقہ یہ بھی ہے کہ شاعر دنیا کی بے ترتیبی سے دوچار ہو کر اپنی شاعری کے تناظر میں ایک بالترتیب ردّ عمل پیش کرتا ہے۔ گویا شاعرانہ پیکر تراشی یا تو بے ترتیبی کے احساس کو گہرا کرتی ہے یا ترتیب کے احساس میں اضافہ کرتی ہے۔ مثال کے طور پر سڈنی (SIDNEY) کی نظم کا یہ ٹکڑا دیکھیے

"WITH HOW SAD STEPS,
O MOON, THOU, CLIMB ST THE SKIES!
HOW SILENTLY, AND WITH HOW
WAN A FACE! " ۲۳

(اے چاند تم کس قدر زرد (بے رونق) چہرہ لیے کس درجہ خاموش،
کتنے ملول قدموں کے ساتھ آسمانوں کی بلندی (مسافت) طے کر رہے ہو)

اس نظم کی روح تک رسائی پیکر تراشی کے مطالعے کے ذریعہ ہی ممکن ہے۔ ان سطور میں چاند کو بوجھل قدموں کے ساتھ مسافت طے کرتے ہوئے کسی افسردہ، زرد اور بے رونق چہرے والے انسان کے مماثل ظاہر کیا گیا ہے۔ یہ انداز سخن کئی سطحیں رکھتا ہے۔ چاند کا مجسّم ہونا اور انسانی غموں میں ملوث ہونا ایک واضح خیال پیش کرتا ہے۔ اس کا ایک حسن یہ بھی ہے کہ شاعر نے افسردگی کے

اظہار کے لیے ایک بالواسطہ اور ذہانت سے بھرپور شعری طریقہ کار استعمال کیا ہے۔ زندگی کے مختلف شعبوں سے افسردگی اور بے رونقی سے ملتی جلتی اشیا کو یکجا کر کے افسردگی کے احساس کو نہایت اثر انگیز اور مضبوط بنادیا ہے۔ چنانچہ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ پیکر تراشی خیال کو پیچیدہ بناتی ہے اور اسکے تاثر میں زیادہ قوت پیدا کر دیتی ہے۔ ادب بالخصوص شاعری میں پیکر تراشی کی بڑی اہمیت ہے۔ انگریزی کے شاعر ورڈزورتھ کا قول ہے

"شاعری انسانی فطرت کا عکس (پیکر) ہے۔" [24]

شاعری کی تعریف کرتے ہوئے ٹی۔ ڈبلیو، ڈٹن (T W DUTTON) نے تصویری ترسیل پر بہت زور دیا ہے

"خالص شاعری انسانی ذہن کا وہ جذباتی اور پر آہنگ لسانی اظہار ہے جس کو مادی اور فنکارانہ مگر تصویری اظہار بھی کہا جاسکتا ہے۔" [25]

کوڈول (Q H CAUDWEL) شاعری میں تصویر سازی کی صلاحیت کو بہت اہمیت دیتا ہے۔ اس کا خیال ہے

"تخیل کا سب سے پہلا اور سب سے نمایاں وصف تصویر سازی کی صلاحیت ہے۔ اس صلاحیت کے ذریعہ ذہن ایسے پیکروں کو بھی جنم دیتا ہے جو آنکھ کے سامنے نہ ہوں یا حقیقتاً ان کا وجود ہی نہ ہو۔" [26]

گویا کوڈول کے مطابق تصویر سازی کی صلاحیت کے ذریعہ شاعر اپنے شعری اظہار میں انجانی چیزوں کو ایک نام اور ایک شکل عطا کرتا ہے۔ شیکسپیر کے خیال میں

"شاعر کی آنکھ اپنی بے چین گردش (یا جنونی کیفیت) میں زمین
سے آسمان تک یا آسمان سے زمین تک کا نظارہ کرتی ہے اور جیسے
جیسے تخیل کا سانچہ ڈھلتا ہے، شاعر کا قلم غیر متعارف چیزوں کو
ایک شکل دینے لگتا ہے اور لاوجود کو نام دے کر اسی سرزمین پر
اپنے ماحول میں بسا لیتا ہے۔"[۲۷]

شاعر کے ذہن کی تصویر سازی کی یہ صلاحیت اس کی ذہانت کا نتیجہ
ہوتی ہے اور قاری یا سامع کو اس قدر متاثر کرتی ہے کہ وہ شاعر کے خیالات و
تاثرات کی راہ پر چل کر اس کے باطن کی گہرائیوں تک دسترس حاصل کر لیتا
ہے۔

شاعری کو انسانی ذہن کا فطری وصف بتاتے ہوئے وِکی (VICKI) نے
کہا ہے

"شاعری انسانی ذہن کا بنیادی عمل ہے۔ انسان موجودات تک
پہنچنے سے قبل تصورات (IMAGINATIONS) کی تشکیل کرتا
ہے۔ کھلے ذہن سے سوچنے سے پہلے گھبراہٹ اور الجھن کے
ساتھ اپنی صلاحیتوں سے دوچار ہوتا ہے۔ درست طور پر بول
پانے سے قبل گیت گاتا ہے۔ نثر میں گفتگو کرنے سے پیشتر نظم
کی زبان بولتا ہے اور تکنیکی اصطلاحات کے استعمال سے پہلے
استعارے کا استعمال کرتا ہے اور استعاراتی زبان اس کے لیے قطعاً
فطری ہوتی ہے۔"[۲۸]

سطور بالا کے پیش نظر کہا جا سکتا ہے کہ یہ عمل انسانی ذہن کا فطری

عمل ہے اور یہی عمل شاعرانہ پیکر تراشی کی اساس بھی ہے۔ اسی لیے پیکر تراشی کو شاعری میں روح پھونکنے کے مترادف خیال کیا جاتا ہے ۔ بے جان اور مردہ چیزوں میں زندگی پیدا کرنا یعنی ان میں تصویری ترسیل کی کیفیت پیدا کرنا یا ان میں ارتعاشات پیدا کر دینا پیکر تراشی کا اہم ترین وصف ہے۔ شبلی نعمانی نے محاکات کے ضمن میں لکھا ہے

"جس چیز کا بیان کیا جائے، اس طرح کیا جائے کہ خود وہ شے مجسم ہو کر سامنے آجائے۔ شیکسپیر کو دنیا کا سب سے بڑا شاعر مانا جاتا ہے اس کی یہی وجہ ہے کہ اس نے ہر درجے اور ہر طبقے کے لوگوں کے اخلاق وآداب کی تصویر کھینچی ہے۔ "[29]

رام دھاری سنگھ دِنکر کا خیال ہے۔

"پیکر سازی شاعر کا سب سے اہم وصف ہے۔ اس کو شاعری سے جدا نہیں کیا جا سکتا۔ "[30]

اس تجزیے سے واضح ہوتا ہے کہ انسانی ذہن کا بنیادی عمل تصویر سازی یا پیکر تراشی ہے۔ یعنی شاعری میں پیکر تراشی کی بنیادی اہمیت ہے۔ چنانچہ ہم کہہ سکتے ہیں کہ شاعری، تخلیقی عمل سے گزرا ہوا انسانی ذہن وضمیر کا وہ جمالیاتی ردِ عمل ہے جو معنی خیز اور پُر آہنگ ہوتا ہے، شاعری کے تخلیقی عمل میں اسی لیے پیکر تراشی کی بنیادی اہمیت ہے۔ بعض فنکاروں کا خیال ہے کہ پیکر شاعری ہے اور شاعری ہی پیکر ہے۔ شاعری میں پیکریت کی اہمیت پر زور دیتے ہوئے ٹی۔ ای ہیوم (T E HULME) لکھتا ہے

"شاعری کوئی COUNTER LANGUAGE نہیں ہے

بلکہ ایک ٹھوس اور دکھائی دینے والی چیز ہے۔ دوسرے
لفظوں میں کہا جاسکتا ہے کہ شاعری بیان کا وہ انداز ہے جس کو
دیکھا جاسکتا ہے۔ شاعری کی زبان وجدان کی ایک ایسی زبان ہے جو
احساس کو منتقل کرنے پر قادر ہے اور شخص یا فرد کو محصور کر لینے
اور ایک خیالی رہ گذر پر کھینچ لانے کے لیے کوشاں رہتی ہے۔
بصری مفہوم کی ترسیل صرف پیکر کے جام کے ذریعہ کی جاسکتی
ہے۔ نثر تو ایک ایسا فرسودہ ظرف ہے جس سے بصری مفاہیم
چھلک جاتے ہیں۔ شاعری میں پیکر محض سامانِ آرائش نہیں ہے
بلکہ یہ تو وجدانی زبان (INTUITIVE LANGUAGE) کا
ماحصل ہے۔" [۳۱]

ہیوم نے شعری پیکر کو بصری بتایا ہے اور اس امر پر خاصا زور دیا ہے کہ وہ ٹھوس ہوتا ہے اور شعری پیکر میں تصویری خصوصیت ہوتی ہے۔ اس نے اسی تصویری کیفیت کی بنیاد پر نثر و نظم کی زبان کے امتیازی وصف کو اُجاگر کیا ہے اور پیکر کو وجدانی زبان کا ماحصل بتایا ہے۔

پروفیسر اسلوب احمد انصاری نے شاعری میں پیکر تراشی کی اہمیت کو واضح کرتے ہوئے لکھا ہے

"شعری پیکر کا استعمال محض کمالِ فن کی دلیل نہیں بلکہ حقیقت
کے عرفان کا ایک بہت ہی لطیف اور موثر وسیلہ بھی ہے۔ اس
کائنات میں ہر شے ایک دوسرے سے متعلق ہی نہیں، ایک
دوسرے میں پیوست بھی ہے۔ اشیاء کے درمیان تعلق یا رابطے

کی نوعیت یا اشیاء اور جذبات و احساسات کے درمیان نقطۂ اتصال
کو شعری پیکر کے ذریعہ متعین کیا جاسکتا ہے۔اس سے بخوبی ظاہر
ہے کہ شعری پیکر صرف مفرد الفاظ یا تراکیب کے دروبست
سے ایک محرکانہ فضا ہی کو وجود میں نہیں لاتا بلکہ اس سے گنجینہ
معنی کا طلسم بھی کھلتا ہے اور فنکار زندگی سے متعلق اپنے بنیادی
رویے اور اپنے نظام اقدار کو بھی بسا اوقات پڑھنے یا سننے والے تک
پہنچاتا ہے۔ گویا شعری پیکر نظم یا غزل کے تار و پود میں ایک
کلیدی حیثیت کا حامل ہے۔"[۳۲]

پروفیسر اسلوب احمد انصاری نے شاعری میں پیکر تراشی کی اہمیت کی وضاحت کرتے ہوئے اس بات پر زور دیا ہے کہ پیکر اشیاء اور احوال کے درمیان ایک ایسا نقطہ اتصال ہے جس کے ذریعہ شاعر اپنے تخلیقی تجربوں کی نقش گری کرتا ہے اور جس سے قاری و سامع کے ذہن پر گنجینۂ معنی کا طلسم بھی کھلتا ہے اور اس کو بہت ہی موثر اور لطیف انداز میں حقیقت کا عرفان بھی ہوتا ہے۔

شاعری میں پیکر تراشی کی اہمیت کے حوالے سے ہندی کے مشہور کوِی (شاعر) سُمترا نندن پنت کے وہ الفاظ بھی قابل غور ہیں جو انہوں نے اپنے شعری مجموعے کے ابتدائیہ کے طور پر لکھے ہیں

"شاعری میں تصویری زبان کا اہم درجہ ہے۔اس کے الفاظ معنی
خیز ہوتے ہیں۔ پیکری شاعری ایک سیب کے مانند ہے جس کی
میٹھی سُرخی یا مٹھاس سے پُر سُرخی کو خارجی ہوتے ہوئے بھی
پھل سے جدا نہیں کیا جاسکتا۔اسی طرح ایک پیکر ہماری آنکھوں

کے سامنے اپنے انداز میں ایک تصویر پیش کرتا ہے اور اس تصویر
کو اس سے جدا نہیں کیا جاسکتا۔" [۴۳]

اس گفتگو میں پیکر تراشی کی بنیادی صفت تصویریت کو کہا گیا ہے۔ یہ حقیقت بھی ہے کہ پیکر میں تصور کے ساتھ تصویری خصوصیت ہونی لازمی ہے۔ اس سلسلے میں سی۔ ڈے۔ لیوس کے اس خیال سے بھی صرف نظر نہیں کیا جاسکتا

"پیکر ہر شاعری میں CONSTANT کی حیثیت رکھتا ہے اور ہر
شعر بجائے خود ایک پیکر ہے۔ رجحان آتے اور جاتے ہیں اور
تبدیل ہوتے ہیں، فیشن بدلتے رہتے ہیں۔ یہاں تک کہ مفہوم
میں بھی جزوی تبدیلی رونما ہوسکتی ہے لیکن پیکر ہمیشہ اور ہر حال
میں شاعری کی روح کی حیثیت رکھتا ہے۔" [۴۴]

سی۔ ڈے۔ لیوس نے پیکر کو شعری زبان کی بنیاد قرار دیا ہے۔ اس سے قبل پیکر تراشی کے بارے میں تخیل اور استعارے کے حوالے سے جو باتیں کہی گئی ہیں ان کا پیکر سے گہرا تعلق ہے، بلکہ پیکر کی تخلیق میں استعارہ اور تخیل نہایت اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ اسی طرح شاعرانہ مصوری پیکر تراشی کے اولی تصور کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ واقعہ ہے کہ تخیل، شاعرانہ مصوری، محاکات، تشبیہ سبھی پیکر کے دائرہ کار میں آتے ہیں۔ گو کہ یہ پیکریت کی تعریف کا نعم البدل نہیں ہیں لیکن ان سے پیکر کے وسیع تر میدانِ عمل اور اس کی تخلیقی وسعت کا سراغ ضرور ملتا ہے۔

مختلف مکاتیب فکر اور مختلف زبانوں کے ادباء اور دانشوروں کے نظریات کے مطالعے سے یہ بات واضح ہوگئی ہے کہ شاعری ایک طرح کی

مصوری ہے۔ یعنی شاعر اس شے، خیال اور حالت کو پوری فنکاری کے ساتھ
شعری زبان میں مرتسم کر دیتا ہے جس کو ایک مصور اپنی تمام تر صناعانہ قوت اور
بعض خارجی اشیاء کی مدد سے صفحہ قرطاس پر نقش کرنے میں بسا اوقات ناکام ہو
جاتا ہے۔ پیکر تراشی شاعرانہ مصوری کا ماحصل اور بنیاد ہے۔ یہ تجربے کی ایک
سے زیادہ سطحوں کو روشن کرتی ہے اور شعر میں تصویریت اور معنویت کا اختلاط
نیز تصویر در تصویر کی کیفیت، زندگی کی نت نئی پیچیدگیوں کو خوبصورتی کے ساتھ
آئینہ کر دیتی ہے۔

☆☆☆



# پیکر کی قسمیں

ذہنی پیکر نفسیاتی اور تجریدی ہوتا ہے، اس لیے اس کے رنگ روپ اور آکار پرکار پر گفتگو کرنی ناممکن نہیں تو محال ضرور ہے۔ پھر بھی لسانی پیکروں کی تقسیم اور درجہ بندی کی جاسکتی ہے۔ مغربی دانشوروں اور نقادوں نے پیکروں کی بہت سی قسموں پر روشنی ڈالی ہے۔ تاریخ ادب کا یہ دلچسپ باب ہے کہ پیکروں کی تقسیم کے سلسلے میں اکثر ناقدین ایک دوسرے سے مختلف رائے رکھتے ہیں۔ بعض نقادوں نے پیکروں کو ان کی تخلیق کے سرچشموں کی بنیاد پر جداگانہ نام دیا اور ان کی درجہ بندی کی ہے۔ بعض دانشوروں نے پیکروں کے اوصاف اور ان کے طرز عمل کو ملحوظ نظر رکھ کر پیکروں کی قسمیں گنائی ہیں۔ یہ حقیقت ہے کہ لسانی پیکروں کی اقسام مچھلی اور سانپ کی قسموں کی طرح کثیر ہو سکتی ہیں۔اس لیے کسی بھی بنیاد پر اور کسی بھی اصول کے تحت پیکروں کی درجہ بندی کو حتمی اور سب کے لیے قابل قبول نہیں بنایا جاسکتا۔

انسائیکلو پیڈیا پوئٹری اینڈ پوئیٹکس (Encyclopaedia Poetry and Poetics) میں پیکروں کی تقسیم در تقسیم کی بنیاد حواس خمسہ اور حسّی ادراک کو بنایا گیا ہے۔ اسی لیے اس میں پیکروں کو (۱) بصری پیکر، اس میں چار قسم کے پیکر شامل ہیں (الف) روشنی کا پیکر (ب) صفائی کا پیکر (ج) رنگ کا پیکر (د) حرکت کا پیکر (۲) سماعی پیکر (۳) شامّی پیکر (۴) ذوقی پیکر (ذائقہ کا پیکر) (۵) لمسی پیکر

لمسی پیکر کی بھی تین قسمیں کی گئی ہیں۔ (الف) حرارتی پیکر (ب) برودتی پیکر (ج) نم آلودہ پیکر ۔ (۶) عضوی پیکر ---- اس کے دائرے میں دل کی دھڑکن، نبض کی حرکت اور سانسوں کی روانی سے پیدا ہونے والے پیکر شامل ہیں (۷) عضلاتی پیکر۔

پروفیسر عنوان چشتی نے پیکروں کی تقسیم کی بنیاد کا سرچشمہ حواس خمسہ اور ادراک کو قرار دیا ہے۔ ان کے مطابق

"بعض پیکر حسی اور ادراکی ہوتے ہیں، اس لیے انہیں حواس خمسہ کی نسبت سے نام دئے جاتے ہیں۔ مثلاً وہ پیکر جو کسی چیز، واقعہ یا حالت کو دیکھنے سے ذہن میں پیدا ہوتا ہے، اس کو بصری پیکر کہتے ہیں۔ وہ پیکر جو کسی چیز، حالت یا واقعہ کی آواز یا کھنک کو سننے سے ذہن میں پیدا ہوتا ہے اس کو پیکر سامعہ یا سماعی پیکر کہتے ہیں۔ اس طرح کسی خوشبو سے جو پیکر ابھرتا ہے، وہ پیکر شامہ یا شامی پیکر کہلاتا ہے۔ کسی چیز کو چھونے سے جو پیکر بنتا ہے، اس کو لمسی پیکر کہتے ہیں۔ چونکہ قوت بصارت سے ہم ہر چیز کو دیکھ سکتے ہیں اور اس کے پیکر کو زیادہ بہتر صورت میں ذہن میں محفوظ کر سکتے ہیں۔ اس لیے سب سے زیادہ طاقتور بصری پیکر ہوتا ہے۔" [۳۵]

عنوان چشتی نے پیکروں کی قسموں پر جس حسی اور ادراکی نقطہ نظر سے روشنی ڈالی ہے وہ نفسیاتی اور لسانی دونوں طرح کے پیکروں پر مشتمل ہے۔ انہوں نے پیکروں کی چند اور اقسام کا بھی ذکر کیا ہے۔ مثلاً۔ حرارتی پیکر، برودتی پیکر، متحرک پیکر،

جامد پیکر، استغراقی پیکر، رنگین پیکر، بے رنگ پیکر آزاد پیکر، محصور یا مقید پیکر، یادداشتی پیکر، تخیلی پیکر، وہمی پیکر، شعوری پیکر، مصنوعی پیکر اور نومی پیکر وغیرہ۔ اس طرح کہا جاسکتا ہے کہ پیکروں کی کثیر اقسام ہیں جن کی درجہ بندی کسی ایک بندھے ٹکے اصول کے تحت نہیں کی جاسکتی۔

'انسائیکلوپیڈیا امریکانا' میں پیکر کی قسموں پر اظہار خیال کیا گیا ہے اس کے مرتب نے پیکروں کی درجہ بندی کسی قدر وسیع اور لچکدار انداز میں کی ہے۔ اس میں محدود و مقید پیکر، آزاد یا مبرا پیکر، آرائشی پیکر اور حسّی پیکر کا ذکر بطور خاص ملتا ہے۔ لسانی پیکروں کو دو حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ انسائیکلوپیڈیا امریکانا کے مرتب کے خیال میں شاعری میں وہ پیکر جو معنی آفرینی اور تاثر پذیری سے زیادہ آرائش و تزئین کا فریضہ انجام دیتا ہے، آرائشی پیکر کہلاتا ہے۔ یہ پیکر شاعری میں آرائشی استعارے کی طرح معانی سے کم اور نمائش سے زیادہ سروکار رکھتا ہے۔ اس میں خوبصورتی تو ہوتی ہے مگر خوب سیرتی کا جوہر کم سے کم ہوتا ہے، اس کے برعکس دوسری قسم حسّی پیکروں کی ہے جو درحقیقت آرائش سے زیادہ معنی آفرینی اور نمائش سے زیادہ تاثر پذیری کا کام کرتے ہیں۔ اس نوع کے پیکروں میں جمالیاتی تجربہ مرتکز ہو کر اختصار، شدت، توانائی، تازگی اور تجربے کی تصویری اکائی کی صورت میں نمودار ہوتا ہے۔ اس نوع کے حسّی پیکروں کے تشبیہی، استعاراتی اور علاماتی رشتے بہت واضح، روشن اور نمایاں ہوتے ہیں۔

ایم۔ ایچ۔ ابرام (M H Abram) نے بھی پیکروں کی تخلیق، مزاج اور اقسام پر خیال انگیز بحث کی ہے۔ اس نے پیکر تراشی کی تین قسموں کا ذکر کیا ہے۔ (۱) عمومی پیکر تراشی (۲) مخصوص پیکر تراشی (۳) آرائشی پیکر تراشی۔ جہاں

تک عمومی پیکر تراشی کا تعلق ہے اس میں لفظ، ترکیب، تشبیہ، استعارہ، مجاز مرسل، کنایہ یا لغوی اور مجازی (تخلیقی) زبان کی ہر شکل پیکر کے دائرے میں آسکتی ہے۔ بشرطیکہ وہ پیکر بننے کی صلاحیت رکھتی ہو اور ان اوصاف سے متصف ہو جو پیکر کے لیے مخصوص ہیں یا پیکر کے تشخص کی تشکیل کرتے ہیں۔ مخصوص پیکر تراشی میں ایسے پیکر شامل ہیں جو حسیّ اور ادراکی ہوتے ہیں۔ ابرام کا خیال ہے کہ یہ نظریہ محدود بھی ہے اور نامناسب بھی۔ اس کے مطابق مخصوص پیکر تراشی کے دائرے میں ہر نوع کے حسیّ اور ادراکی پیکر شامل ہیں۔ ابرام کے لفظوں میں تیسری قسم آرائشی پیکر تراشی ہے۔ جس کے دائرے میں ایسے پیکر شامل ہیں جو جملوں، فقروں، پیراگرافوں یا کسی عبارت کو رنگین بناتے ہیں۔ عام طور پر آرائشی پیکریت ایسی تشبیہوں اور ایسے استعاروں پر مستعمل ہوتی ہے جو ترسیل معانی سے زیادہ بیان کو سجانے کے کام آتے ہیں۔ اس لیے اس نوع کے پیکر مقفیٰ، مسجع یا رنگین نثرپاروں یا فن پارو میں کثرت سے نظر آتے ہیں۔[۳۶]

مغرب میں پیکر تراشی اور پیکر کی قسموں پر کافی کام ہوا ہے۔ روبن اسکیلٹن (Robin Skeleton) نے پیکروں کی ہیئت، مزاج اور خصوصیات کو سامنے رکھ کر مندرجہ ذیل قسمیں بیان کی ہیں۔

(۱) سادہ پیکر ۔ حسیّ اور ادراکی پیکر ہوتے ہیں مثلاً ٹھنڈا، کھنا، روشن، آواز، پیڑ، سخت، ہاتھ اور گھر وغیرہ۔

(۲) استغراقی پیکر ۔ غیر حسیّ پیکر کو استغراقی پیکر کہا گیا ہے جیسے حق، خیال، تصور اور انصاف وغیرہ۔

(۳) فوری پیکر ۔ جو پیکر حسی اور ادارکی تصورات کو فوراً نمودار کرتا ہے، فوری پیکر کہلاتا ہے۔ مثلاً کھردرا اور سرخ وغیرہ۔

(۴) دھندلا پیکر ۔ وہ پیکر جو حواس خمسہ کو پوری طرح بیدار نہیں کرتا بلکہ ان میں سے کسی ایک حس کی طرف ہلکا سا اشارہ کرتا ہے، دھندلا پیکر کہلاتا ہے، مثلاً ملاقات، خواب، تھکن، جدائی، کاہلی اور توانائی وغیرہ۔

(۵) تجریدی پیکر ۔ اگر کوئی کیفیت یا قدر تجرید یا کسی دوسرے انداز کے حسی امیار سے پیدا ہونے والے تصورات کو اجاگر کرتی ہے، تو تجریدی پیکریت کے دائرے میں آتی ہے۔ مثلاً رحم، انصاف، عشق، نفرت، صحیح اور غلط وغیرہ۔

(۶) اجتماعی پیکر ۔ اگر پیکر ایک لفظ پر مشتمل نہ ہو بلکہ الفاظ وتراکیب کے مجموعے پر مشتمل ہو، خواہ وہ ان لفظوں میں سے کسی ایک ہی لفظ کو نمایاں کرتا ہو، اجتماعی پیکر کہلاتا ہے۔ مثلاً تیر بہ ہدف، شب تاریک، سرخ گلاب اور سفید چادر وغیرہ۔

(۷) پیچیدہ پیکر ۔ اگر پیکر الفاظ یا تراکیب کے مجموعے پر مشتمل ہو اور ان الفاظ یا تراکیب میں متعدد سچے پیکر ایک دوسرے میں پیوست ہوں تو ایسے پیکروں کو پیچیدہ پیکر کہتے ہیں جیسے نیلے پیلے پھول، کھٹے میٹھے آم وغیرہ۔

(۸) اجتماعی تجریدی پیکر ۔ اگر پیکر الفاظ وتراکیب کے مجموعے پر مشتمل ہو اور ان میں کوئی بھی بنیادی اور سچا پیکر نہ ہو بلکہ ہر لفظ یا ترکیب کا جزا اپنی اپنی جگہ پیکریت کی خصوصیات کا حامل ہو تو ایسے پیکر کو اجتماعی تجریدی پیکر کہیں گے ۔ مثلاً جھوٹا پیار، بے لوث سخاوت اور ایماندارانہ تجارت

وغیرہ۔

(۹) تجریدی اجتماعی اور تجریدی پیچیدہ پیکر ۔اگر پیکر متعدد الفاظ اور تراکیب کے مجموعے پر مشتمل ہے اور ہر عنصر میں پیکریت کی تھوڑی بہت صفات ہیں اور وہ پیکر ایک دوسرے میں پیوست ہیں اور کسی قدر، وصف یا صفت کے تلازموں کو ابھارتے اور بیدار کرتے ہیں تو ایسے پیکروں کو تجریدی اجتماعی اور تجریدی پیچیدہ پیکر کہتے ہیں۔ مثلاً سچا گلِ حسن اور نگاہ ترحم انداز وغیرہ۔[۳۷]

میں نے ابتدا میں لکھا تھا کہ پیکروں کی قسموں کی تعداد بہت زیادہ ہے۔ اس لیے ان کی درجہ بندی اور تقسیم کے اصول بھی بہت سے ہو سکتے ہیں۔ چونکہ شاعری بیان واقعہ نہیں، بلکہ واقعے کے تاثر کا اظہار ہے، انکشاف ذات ہے، وجدان کی توسیع ہے، اس لیے شاعر اپنے ذریعہ اظہار کو سیال بنا کر اس کو ہزاروں رنگ کے نگینوں کی شکل دیتا ہے، جنہیں پیکر کہا جا سکتا ہے۔ اسلیے پیکروں کی تعداد بھی کثیر ہیں اور ان کی تقسیم اور درجہ بندی کے اصولوں میں بھی تکثر اور تنوع ہے۔ شاعر کا کام اپنے تخلیقی تجربے یا جمالیاتی کیفیت کی پیکروں کی شکل میں تجسیم ہے، نقاد کا کام ان پیکروں کی مدد سے شاعر کے تخلیقی اور جمالیاتی تجربے کی بنیادی خصوصیت میں شرکت کرنا ہے۔ اس لیے ہر اس لفظ کو پیکر کہا جا سکتا ہے جس میں پیکر کی خصوصیات ہوں۔



# پیکر کے عناصر

شعر کی طرح پیکر بھی ایک ناقابل تقسیم اکائی ہوتا ہے۔ لیکن افہام و تفہیم کی غرض سے اس کو دو حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔(۱) خارجی پہلو (۲) داخلی پہلو۔ خارجی پہلو میں پیکر کی شبیہ اور لسانی شکل شامل ہے جب کہ داخلی پہلو میں جذبہ، تصور، خیال اور فکر سب کچھ شامل ہے۔ اگر مزید غور کیا جائے تو شعری پیکر کے عناصر کی واضح شناخت بھی کی جاسکتی ہے اور ان کو اس طرح بالترتیب رکھا جاسکتا ہے

(۱) ادراک و خیال اور فکر و تصور (۲) احساس و جذبہ اور ہیجان و تاثر (۳) تخییل (۴) تصوریت اور لسانی پہلو۔

بعض ناقدوں نے استعارہ اور پیکر کے محض دو عناصر کا ذکر کیا ہے، جن کو خیال اور تصوریت کہا جاتا ہے لیکن یہاں پیکر کے عناصر کی مذکورہ بالا چاروں جہات پر تفصیل سے گفتگو کی جائے گی

(۱) ادراک و خیال اور فکر و تصور ۔ پیکر ہو یا زبان کی کوئی دیگر مجازی شکل، اگر اس کی بنیاد کسی خیال ، تصور ، فکر اور قدر پر نہیں ہے تو وہ آرائشی اور مصنوعی کہلائے گی۔ سچے اور اچھے پیکر کے ذیل میں نہیں آسکتی۔ جارج وہیلے کا خیال ہے کہ خیال حسّی پیکروں کے سلسلے میں کوئی اضافی حیثیت نہیں رکھتا بلکہ وہ اپنا انعکاس پیکر کے ذریعہ کرتا ہے اور آہستہ آہستہ یادداشت میں گھر کرلیتا ہے۔

اس عمل میں وہ شعور اور لاشعور کی سطح پر دوسرے خیالات میں گھل مل جاتا ہے۔ اپنی اور ان خیالات کی قلب ماہیت کر کے شاعری، مصوری اور مجسمہ سازی میں پیکر کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے۔ اس بات سے ثابت ہوتا ہے کہ خیال اور پیکر میں دوئی یا تضاد نہیں ہے بلکہ یہ ایک ہی شے کے دو رخ ہیں۔ پیکر کا تجریدی رخ خیال اور خیال کا مادی پہلو لسانیاتی اور جمالیاتی پیکر ہے۔ ۳۸

پیکر کے عنصر خیال کی وضاحت کرتے ہوئے یوسف حسین خان نے لکھا ہے

> "لفظوں میں تصور پوشیدہ ہوتے ہیں۔ ہر تصور اپنا ایک پس منظر رکھتا ہے جو ہمیں ذہنی طور پر ایک مخصوص گرد و پیش میں لے جاتا ہے جس سے بھولی بسری یادیں تازہ ہوتی ہیں۔ ان یادوں کا تعلق حافظے اور شعور سے بھی ہوتا ہے اور بعض وقت تحت الشعور سے بھی۔ یہ یادیں جذبے اور تخیل میں حل ہو کر خیالی پیکر تراشتی ہے۔" ۳۹

یوسف حسین خاں نے تصور کا تعلق یادداشت کے حوالے سے گرد و پیش سے قائم کیا ہے اور دوسری طرف اس کا رشتہ شعور اور لاشعور سے جوڑا ہے۔ واقعہ ہے کہ پیکر کا تعلق ادراک، خیال، فکر اور تصور و قدر سے بہت گہرا ہے۔ خیال اور حافظہ یا یادداشت کا ایک دوسرے سے ربط بھی بہت نمایاں ہے لیکن یہ بات اپنی جگہ پر بہت اہم ہے کہ پیکر کے دامن میں جو خیال پرورش پاتا ہے وہ شاعر کے نقطہ نظر، طرز فکر و احساس، جمالیاتی تجربے اور تخلیقی شخصیت کا عکاس بھی ہوتا ہے۔

(۲) احساس و جذبہ اور ہیجان و تاثر ۔ یہ بات کسی ثبوت کی محتاج نہیں کہ شاعری

میں احساس و جذبے کی کار فرمائی ہوتی ہے۔ اگر تخلیقی عمل کے دوران
حسّی ادراک میں جذبے کی آمیزش نہ ہو تو شاعری وجود ہی
میں نہیں آسکتی۔ کرسٹوفر کوڈول نے کہا ہے کہ جذبہ وہ وصف ہے جو
شاعری کو شاعری بناتا ہے۔ (۴۰) ہیزلٹ کے خیال میں شاعری
تصور اور جذبے کی زبان ہے۔ (۴۱) کالرج نے تو یہاں تک کہا ہے کہ
شاعری میں پیکر اس وقت زیادہ معنیٰ آفریں اور جمال آگیں ہوتا ہے جب
اس میں جذباتی اور ہیجانی کیفیت شامل ہو جاتی ہے۔ (۴۲) سی۔ ڈے۔
لیوس نے لیھ ہنٹ کے حوالے سے لکھا ہے کہ شاعری ایک بولتا اور
مسکراتا ہوا مجسّم جذبہ ہے۔ لیوس نے تو بذات خود شاعری میں ایسے
عناصر پر بہت زور دیا ہے۔ اس کی رائے میں شاعری کو جذبے
اور احساس سے ہم آہنگ ہونا چاہئے۔ اس نے شعری پیکر کی وضاحت
کرتے ہوئے کہا ہے کہ یہ اگرچہ لفظوں کی شکل میں ایک حسّی خاکہ
ہوتا ہے لیکن اس میں ہیجان اور جذبے کی بھرپور کیفیت ہوتی
ہے۔ (۴۳) اس طرح کہا جاسکتا ہے کہ پیکر میں حسّی اور جذباتی عنصر
کی بہت اہمیت ہوتی ہے۔

(۳) تخیلی عنصر ۔ شاعری میں تخیلی عنصر بھی محتاج ثبوت نہیں ہے۔ شبلی
نعمانی نے شاعری کو محاکات اور تخیل کا مجموعہ قرار دیا ہے۔ مولانا حالیؔ
نے بھی تخیل کی اہمیت کا اعتراف کیا ہے، حقیقت ہے کہ تخیل ادراکی
اور حسّی مواد کو ایک خاص شکل و شبیہ عطا کرتی ہے۔ تخیل کے اثر سے
پیکر میں تازگی اور ندرت پیدا ہوتی ہے۔ اس کا فکری اور جذباتی دائرہ

وسیع ہوتا ہے اور اس میں گہرائی اور گیرائی پیدا ہوتی ہے۔ کورتھوپ کا
خیال ہے کہ پیکر ایک ایسا مسرت انگیز اور پر آہنگ فن ہے جس کی بنیاد
تخیل اور جذبات پر ہوتی ہے۔(۴۴) کیبل نے کہا ہے کہ شاعری
بھرپور تخیل اور اشتعال انگیز جذبات کا سرچشمہ ہوتی ہے۔(۴۵)
پروفیسر عنوان چشتی کا خیال ہے کہ تخیل مشاہدے کی دست گیری
کرتی ہے یعنی ہر مشاہدہ تخیل کی آنکھوں سے کیا جاتا ہے۔ (۴۶)
اس طرح کہا جاسکتا ہے کہ تخیل شاعری اور پیکر دونوں کو زندگی عطا
کرتی ہے۔ یعنی بنیادی طور پر یہ ایک تخلیقی قوت ہے۔

(۴) تصوریت اور لسانی پہلو ۔ پیکر خواہ ذہنی و تجریدی ہو، خواہ لسانی و جمالیاتی
ہو۔ اس میں تصوریت ہوتی ہے۔ اگر تصوریت نہ ہو تو پیکر پیکر
نہیں رہتا۔ پیکر کی خارجی شخصیت کی شناخت اس کی تصوریت کی بنیاد
پر ہی ہوتی ہے۔ مثلاً فیض کہتے ہیں۔

دشت تنہائی میں اے جانِ جہاں لرزاں ہیں
تیری آواز کے سائے ترے ہونٹوں کے سراب

شبلی نعمانی نے اس کیفیت کو محاکات کا نام دیا ہے۔ ناصر کاظمی کی غزل کا
ایک شعر ہے۔

دھیان کی سیڑھیوں پہ پچھلے پہر
کوئی چپکے سے پاؤں دھرتا ہے

اس شعر کے مطالعے سے ذہن کے افق پر ایک ایسی تصویر ابھرتی ہے جس میں
پوری معنویت اور تہہ داری جلوہ گر ہے۔ پیکر ایک سے زیادہ تجرباتی سطحوں کو

نمایاں کرتا ہے۔ پیکر میں تصویر بہت واضح اور شفاف ہوتی ہے بلکہ تصویر در تصویر کی کیفیت ہوتی ہے۔ حقیقت یہی ہے کہ پیکر کی خارجی شناخت محض اس کی تصویریت سے ہوتی ہے یعنی پیکر کو جو چیز ظاہری طور پر پیکر بناتی ہے وہ اس کی تصویری خصوصیت ہی ہے۔

سارتر نے بھی پیکر کے اجزا پر روشنی ڈالی ہے۔ وہ بھی پیکر کے چار عناصر کا ذکر کرتا ہے۔ (۱) شے (OBJECT)(۲) شعور (CONCIOUSNESS) (۳) ادراک و تصور (PERCEPTION, CONCEPTION) (۴) تخیلی شعور (IMAGINATIVE CONCIOUSNESS) [۴۷]

مختصراً کہا جاسکتا ہے کہ پیکر کے سلسلے میں اس کے مذکورہ عناصر بڑی اہمیت کے حامل ہیں۔ ان عناصر کے مخصوص اور منفرد نیز جمالیاتی تال میل سے ہی شعری تخلیقی پیکر کی تشکیل ہوتی ہے۔ یہاں یہ نکتہ قابل توجہ ہے کہ شعری تصویر الفاظ کے کینوس پر لفظوں کے رنگوں اور خطوط سے بنائی جاتی ہے۔ اس لیے تصویر سازی کے عمل میں لسانی پہلو کو فراموش نہیں کیا جاسکتا بلکہ شعری پیکر کی خارجی شناخت الفاظ کی سطح پر محض تصویریت سے ہی ہوتی ہے۔



# پیکر کی خصوصیات

ذہنی یا نفسیاتی پیکر کے لسانی پیکر بننے کا عمل قطرے کے گہر بننے کا عمل ہے۔ جس طرح گوہر اپنی آبداری اور بعض خصوصیات سے پہچانا جاتا ہے اسی طرح پیکر بھی اپنی تازگی اور دیگر خصوصیات سے پہچانا جاتا ہے۔ سی۔ ڈے۔ لیوس نے پیکر تراشی پر خیال انگیز گفتگو کی ہے۔ اسکا خیال ہے کہ شاعری میں پیکریت کو ایک اُپج، تازہ کاری اور نیا پن کہا جاسکتا ہے۔ ان خصوصیات کے باوجود اس کا خیال ہے کہ آرائشی، روایتی اور خیال انگیز پیکروں کو الگ الگ کرنا ایک مشکل کام ہے۔ لیوس نے پیکر کی چھ خصوصیات کا خاص طور پر تذکرہ کیا ہے۔ (۱) تازگی اور ندرت (۲) شدت (۳) تاثیر اور تحرک (۴) مانوسیت (۵) موزونیت (۶) تخلیقی توانائی اور اُپج۔ ذیل میں ان تمام خصوصیات پر تفصیلی گفتگو کی جاتی ہے۔

(۱) تازگی اور ندرت ادبی اور لسانی پیکر کی دلکشی اور وصف آفرینی کا دارومدار اس کی تازگی اور ندرت پر ہوتا ہے۔ تازگی، پژمردگی کے برعکس کیفیت ہے۔ تازگی کی بنیاد شگفتگی اور شادابی پر ہوتی ہے جس کا تعلق حسن وصحت نیز توانائی اور زندگی سے ہوتا ہے۔ روایتی پیکر فرسودہ ہوتے ہیں۔ ان میں نہ تو تازگی اور دلکشی ہوتی ہے اور نہ ہی وہ احساس و تخیل کو بیدار کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ نادر پیکروں میں نیا پن ہوتا ہے۔ یعنی جو پیکر اپنی داخلی اور خارجی خوبیوں کی بنیاد پر اچھوتے اور غیر روایتی عناصر سے مملو ہوتے ہیں، نادر پیکر

کہلاتے ہیں۔ ایسے تازہ کار اور نادر پیکروں کے بارے میں لیوس نے کہا ہے کہ شاعر اور قاری کے تخیل کو صرف تازہ استعارے اور ندرت سے بھرپور پیکر ہی ابھار سکتے ہیں۔ اس کا واضح مطلب یہ ہے کہ روایتی، فرسودہ اور پژمردہ پیکر ان کاغذی پھولوں کے مانند ہوتے ہیں جن میں رنگ تو ہوتا ہے لیکن خوشبو نہیں ہوتی۔ مثال کے طور پر عہد گذشتہ میں تقریباً ہر ادب میں کنول کے پھول کا پیکر محبوب کی آنکھوں کے لیے استعمال ہوتا تھا۔ گویا یہ پیکر آنکھوں کی نزاکت، حسن اور رمی کے علامت تھا۔ لیکن کثرت استعمال کے باعث اپنی دلکشی کھو چکا ہے۔ اسی طرح دوسرے استعارے اور پیکر مثلاً سارس اور مچھلی یا شیر اور بکری اور بلی وغیرہ اپنا حسن ضائع کر چکے ہیں۔ الٹن نے لکھا ہے کہ پرانے پیکروں میں تازگی پیدا کرنے کے لیے ضروری ہے کہ ان میں نئی روح پھونکی جائے۔ اس کا خیال ہے

> ''ہر پیکر انوکھا ہو، کثرت استعمال کے باعث اگر اس کی ترسیل کی قوت کند ہو گئی ہو یا اس نے کسی مروجہ محاورے کی شکل اختیار کر لی ہو تو شاعر کو اس میں نئی روح پھونک کر پھر سے زندہ کرنا چاہیے۔''[۴۸]

اس گفتگو سے ظاہر ہوتا ہے کہ پیکر کے لیے تازگی، توانائی نیز ندرت اور شادابی نہایت ضروری ہیں

(۲) شدت شاعری ہو یا شاعری کا کوئی داخلی اور خارجی عنصر اس کے لیے ارتکاز، اختصار اور شدت ضروری ہے۔ ان خصوصیات کے فقدان سے شعر یا اس کا کوئی عنصر سُست اور ڈھیلا پڑ جاتا ہے۔ اس کے غیر ضروری طور پر پھیل جانے

سے اس کا دائرہ تو وسیع ہو تا ہے لیکن اس کا حجم اور شدت تاثر دونوں کم ہو جاتے ہیں اس لیے ارتکاز اور اختصار سے پیکر میں ایک خاص نوع کی شدت پیدا ہوتی ہے اس سے اس کے حسن وصحت اور تازگی اور تاثر میں اضافہ ہو تا ہے۔ ازرا پاؤنڈ کا خیال ہے کہ ایک پیکر کی تخلیق ایک ضخیم کتاب مرتب کرنے سے بہتر ہے بشرطیکہ اس پیکر میں اختصار اور جامعیت کے ساتھ شدت بھی ہو۔ پیکر میں شدت کے عنصر سے تازگی اور توانائی نیز تاثر و دلکشی پیدا ہوتی ہے۔

(۳) تاثیر و تحرک  شاعری کے چار عناصر ہیں۔ ادراکی، جذباتی، تخیلی اور تکنیکی۔

شعری پیکر میں جذباتی کیفیت سے تاثیر و تحرک کی خصوصیات پیدا ہوتی ہیں اور جذباتی عنصر ہی جمالیاتی کیفیت کی بنیاد بنتا ہے۔ مڈلٹن مرے نے ایک جگہ لکھا ہے

"قوت تاثیر پیکر کی وہ خوبی ہے جس کے ذریعہ قاری کے ذہن میں شعری جذبے کا رد عمل رونما ہو تا ہے۔" ۴۹

جہاں تک تاثیر کی اہمیت کا تعلق ہے اس پر دنیا کی زبانوں کے سارے اہم فنکار اور نقاد متفق ہیں کہ شاعری میں تاثیر کا ہونا بہت ضروری امر ہے۔ اردو میں بھی مولانا حالی نے تاثیر کی اہمیت پر خاصا زور دیا ہے۔ اقبال نے تاثیر کو خون جگر کی نمود اور چیزے دیگر، قرار دیا ہے۔ تاثیر میں جہاں تازگی، ندرت اور شدت ہوتی ہے وہیں اس میں دو خوبیاں اور بھی ہوتی ہیں۔ پہلی خوبی یہ کہ اس میں ترسیل کی زبردست قوت ہوتی ہے۔ دوسری یہ کہ اس میں قاری یا سامع کے دل و دماغ میں تحرک پیدا کرنے نیز تشویق و ترغیب پیدا کرنے کی نمایاں صلاحیت ہوتی

ہے۔ واقعہ ہے کہ تاثیر اپنی قوت ترسیل اور دائرہ تحرک سے پہچانی جاتی ہے۔

خلیل جبران نے لکھا ہے

'جب اس کی طلوع ہوتی ہوئی آنکھوں نے میری آنکھوں میں
دیکھا تو میری شب کے تمام ستارے معدوم ہو گئے اور میں مریم
بن گئی" ۵۰

یہاں پیکر کے ذریعہ حضرت عیسیٰ کی عظمت اور پاکیزگی کو روشن کیا گیا ہے۔ جس طرح رات کی ظلمت کا خاتمہ طلوع صبح کے ساتھ ہوتا ہے، اسی طرح حضرت عیسیٰ کا پیغام جہالت کی تیرگی کو ختم کر کے روشنی لے آتا ہے۔ اس میں ایک استعاراتی قوت ترسیل کے ساتھ ایک تازہ کار پیکر کی قوت تاثیر بھی موجود ہے۔

(۴) مانوسیت پیکروں کو دو خانوں میں رکھا جا سکتا ہے۔ روایتی اور غیر روایتی، مانوس اور اجنبی، تازہ کار اور فرسودہ، واضح رہے کہ فرسودہ اور دور از کار پیکروں میں دل میں اتر جانے اور آنکھوں میں کھب جانے کا وہ انداز نہیں ہوتا جو مانوس، تازہ کار اور غیر روایتی پیکروں میں ہوتا ہے۔ پیکر کے حسن، تازگی، تاثیر اور شدت کو جو چیزیں منفی انداز سے متاثر کرتی ہیں وہ دو ہیں، ایک تو روایتی پیکریت اور دوسرے غیر ضروری اجنبیت یعنی دور از کار ہونا۔ جس طرح ایک روایتی چیز دوسرے آدمی کے لیے غیر روایتی ہو سکتی ہے اسی طرح ایک مانوس شے دوسرے شخص کے لیے غیر مانوس ہو سکتی ہے۔ اسلیے فنکار کا فرض ہے کہ وہ ایسے پیکر تراشے اور اپنی زبان کے ذریعہ اظہار کے حدود و امکانات کو پیش نگاہ رکھ کر پیکر سازی کرے، جو ایک طرف روایت کی فرسودگی سے پاک ہو

ردوسری طرف اجنبیت کی گرد سے بھی صاف ہو۔ چاسر (CHAUCER)
ایک نظم ہے۔

"HE CAME ALSO STILL
WHERE HIS WONDER WAS
AS DEW IN APRIL
THAT FALLETH ON GRASS" ۵۱

چاسر نے شبنم کے گھاس پر گرنے کا ایک دلکش پیکر تخلیق کیا ہے، لیکن اپریل کے مہینے میں شبنم کے گھاس پر گرنے کا پیکر ہندستان کے قارئین کے لیے کوئی خاص دلکشی نہیں رکھتا۔ اس کا سبب یہ ہے کہ ہندوستان کے لوگ عام طور پر شبنم فشانی اور اس کی کیفیات سے واقف ہیں۔ یہ پیکر برطانیہ کے ٹھنڈے ملک کے لیے تو وجہ کشش ہو سکتا ہے لیکن ہندستانیوں کے لیے اس میں اس درجہ انوسیت ہے جس کی حدیں زندگی کے عام تجربے سے مل کر روایت کی سرحد میں داخل ہو جاتی ہیں۔ اسلیے شاعر کو چاہئے کہ وہ اپنی زبان، تہذیب، سماج ور معاشرت اور آس پاس کی زندگی کے مطابق ایسے پیکر تخلیق کرے جن میں تازگی اور ندرت کے ساتھ مانوسیت کا ایسا حسن بھی ہو جس کی حدیں روایت اور فرسودگی سے نہ ملتی ہوں اور ان میں اجنبیت بھی نہ ہو۔ مناسب معلوم ہوتا ہے کہ میں اپنی بات کو چند اشعار کی مدد سے واضح کر دوں۔

رنگ پیراہن کا خوشبو زلف لہرانے کا نام
موسمِ گل ہے تمہارے بام پر آنے کا نام
(فیض)

ستونِ دار پہ رکھتے چلو سروں کے چراغ
جہاں تلک یہ ستم کی سیاہ رات چلے
(مجروح)

آنگن کی راکھ ریشمی آنچل میں بس گئی
جوڑے کے ساتھ سوکھ گئے پھول پیار کے
(وزیر آغا)

ان اشعار میں پیراہن کے رنگ اور زلف کی خوشبو کے لہرانے کو موسم گل کی آمد قرار دینا۔ ستون دار پر سروں کے چراغ رکھنا، ستم کی سیاہ رات کا چلنا، آنگن کی راکھ کا ریشمی آنچل میں بس جانا وغیرہ ایسے پیکروں کی تعمیر کرتا ہے جو گرد و پیش کی دنیا سے ماخوذ ہیں ان پیکروں میں تازگی اور توانائی کے ساتھ مانوسیت کا وہ حسن بھی ہے جو انہیں ایک طرف روایت کی فرسودگی سے دور کرتا ہے تو دوسری طرف ان میں تعلق اور تحیّر کی کیفیت بھی پیدا کرتا ہے۔

(۵) موزونیت زندگی کی طرح شاعری اور اسکے عناصر میں بھی ہم آہنگی، تناسب اور موزونیت کا ہونا ضروری ہے۔ شاعری کے دو پہلو ہیں۔ داخلی اور خارجی، دونوں پہلوؤں میں ہم آہنگی اور توازن ہوتا ہے۔ شاعری میں لفظ کا لفظ سے، لفظ کا معنی سے، معنی کا محرکات سے اور مفہوم کا آہنگ سے جو رشتہ ہوتا ہے اس کی اہمیت کی وضاحت کی چنداں ضرورت نہیں۔ خارجی سطح پر تناسب لفظی، رعایت لفظی، سر حرفی الفاظ اور پورے شعری پیکر کی خوش آہنگی محض توازن اور تناسب پر ہی منحصر ہوتی ہے، جس سے شاعری کی خارجی ہیئت، جمال آفریں بن جاتی ہے۔ اسی طرح داخلی سطح پر ادراک، جذبے اور تخیل کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ اس سے شاعری میں حسن، کشش اور جمالیاتی کیفیت پیدا ہوتی ہے اور شعر کی معنی آفرینی نیز پہلوداری میں اضافہ ہوتا ہے۔ تخلیقی یا مجازی زبان کی سطح پر کہا جا سکتا ہے کہ تشبیہوں، استعاروں، علامتوں اور پیکروں

میں اگر تازگی، توانائی، شدت، تاثر اور مانوس فضا کے ساتھ شدید موزونیت اور کامل ہم آہنگی بھی ہو تو شاعری ساحری سے بڑھ کر پیغمبری تک پہنچ سکتی ہے۔ اس لیے خارجی اور داخلی عناصر میں شدید ہم آہنگی کا ہونا نہایت ضروری ہے۔ ایک اکھڑا اکھڑا غیر مانوس اور غیر موزوں پیکر شعر کو بری طرح متاثر کرتا ہے جب کہ ایک موزوں، مناسب اور تخلیقی پیکر شاعری کے حسن و تاثر میں غیر معمولی اضافہ کرتا ہے۔ مثال کے طور پر۔

یہ برف سی ترے چہرے پہ کیوں پگھلنے لگی
مری نگاہ میں خواہش کا شائبہ بھی نہ تھا
(شکیب جلالی)

کوئلیں کوکیں بہت دیوار گلشن کی طرف
چاند دمکا حوض کے شفاف پانی میں بہت
(منیر نیازی)

چلی تھی کشتیِ دل بادبانِ یاد کے ساتھ
کہاں اتار گئی اجنبی جزیرے میں
(شاذ تمکنت)

ان اشعار میں چہرے پہ برف سی پگھلنا، کوئلوں کا دیوارِ گلشن کی طرف کوکنا. چاند کا حوض کے پانی میں دمکنا اور کشتی دل کا بادبان یاد کے ساتھ اجنبی جزیرے میں پہنچ جانا وغیرہ پیکر تراشی کی ایسی خوبصورت مثالیں ہیں جن میں نہ صرف یہ کہ الفاظ و تراکیب یا تخلیقی زبان کے اجزاء میں موزونیت اور ہم آہنگی ہے بلکہ لفظ و خیال بھی عین مین ہے۔ ان اشعار میں در آنے والے پیکر ایک طرف ذہن کی سطح پر خوبصورت تصویریں ابھارتے ہیں اور دوسری طرف اپنے معانی کو مشک نافہ کی طرح کھولتے ہیں جس کا اثر ہلکے ہلکے نشے کی صورت میں دل و دماغ کو اپنی

گرفت میں لے لیتا ہے۔ان پیکروں میں یہ تمام خوبیاں تازگی اور ندرت، تاثیر و تحرک، شدت، مانوسیت، موزونیت، ہم آہنگی اور توازن کی وجہ سے پیدا ہوئی ہیں۔

(۶) تخلیقی توانائی اور اُپج جس طرح پیکر تراشی انسانی ذہن کا بنیادی وصف ہے اسی طرح اُپج بھی فنکار کے ذہن کی بنیادی صفت ہے۔ سچے فنکار کا ذہن ملاکا زرخیز ہوتا ہے۔اس کے ذہنی اختراعات یعنی اس کی تخلیقات میں بھی اُپج ہوتی ہے۔ مجھے کہنے دیجئے کہ شاعری کے اجزا خاص طور پر پیکر میں ایک خاص نوع کی اپج اور زرخیزی ہوتی ہے جس کو اس کی تازگی اور توانائی کے ساتھ ترسیل و تحرک کی قوت سے پہچانا جاتا ہے۔ میں نے جس اپج کا ذکر کیا ہے وہ دراصل خارجی طور پر اپنا وجود نہیں رکھتی بلکہ پیکر میں ایک معنوی خودکاری اور خودنمائی ہوتی ہے، جس کو معنوی اپج کہا جا سکتا ہے، یہ کیفیت پیکر کے پورے معنوی کینوس پر محیط ہوتی ہے۔اس سے متعلق ایچ۔ ایس۔ اسٹین برگ (H S STEINBERG) نے ایک دلکش بات کہی ہے۔وہ یہ کہ فنکار کو آرائشی زبان سے اجتناب کر کے مانوس اور موزوں پیکروں کا استعمال کرنا چاہئے۔ (۵۲) ایذرا پاؤنڈ نے بھی اس نکتے پر زور دیا ہے کہ شاعر کو گنجلک، مبہم اور غیر ضروری انداز بیان سے پرہیز کر کے براہ راست اسلوب اختیار کرنا چاہئے اور اس کو کوئی ایسا لفظ استعمال نہیں کرنا چاہئے جس پر حشو و زوائد کا گمان گذرے۔(۵۳) ہربرٹ ریڈ نے بھی اس بات پر خاص طور پر زور دیا ہے کہ مردہ استعارے اور پیکر محاورے بن جاتے ہیں۔ شاعر کو مردہ استعاروں اور روایتی پیکروں سے الگ رہ کر نئے استعاروں اور تازہ کار پیکروں کی تخلیق کرنی چاہئے۔اس کے خیال میں پیکر ہی شاعری ہے اور شاعری

ہی پیکر۔(۵۴)

شاعری میں امیج کا دارومدار کچھ اور باتوں پر بھی ہے جن کو اختصار کے ساتھ مندرجہ ذیل انداز میں پیش کیا جاسکتا ہے۔

(۱) شاعر کو نئی کیفیات کے اظہار کے لیے نئی زبان کے ساتھ نئے آہنگ کی تخلیق کرنی چاہیے۔

(۲) شاعر کو موضوع اور مواد کے سلسلے میں ذہنی آزادی سے کام لینا چاہیے۔

(۳) شاعر کو فنی چابک دستی اور فنکارانہ حسن کو بھی ملحوظ رکھنا چاہیے۔اس طرح کہا جاسکتا ہے کہ ایک اچھے پیکر میں تازگی اور ندرت ، تاثیر و تحرک، شدت ، مانوسیت ، موزونیت ، تخلیقی توانائی اور امیج کا ہونا نہایت ضروری ہے۔یہی چیزیں پیکر کی فنکارانہ جمال آفرینی، پیچیدگی اور معنی خیزی کا باعث بنتی ہیں اور انہیں کو پیکر کے عناصر ترکیبی تصور لیا جاتا ہے۔



# پیکر تراشی کا عمل

شاعری دو طرح کی ہوتی ہے ایک حقیقی اور دوسری غیر حقیقی۔ غیر حقیقی شاعری مشق اور ریاضت کی بنیاد پر ہوتی ہے۔ یعنی غیر حقیقی شاعری کی تشکیل مشق اور ریاضت کے ذریعہ کی جاتی ہے۔ اس کو کاغذی پھولوں کا گلدستہ کہہ سکتے ہیں۔ اس میں شاعری کی خارجی شباہت ہوتی ہے لیکن تاثیر نہیں ہوتی۔ مولانا حالی نے ایسی شاعری ہی کو مسترد کیا ہے۔ حقیقی شاعری میں تاثر ہوتا ہے، یہ اپنی خارجی اور داخلی سطح پر سچی، اچھی اور پُر معانی ہوتی ہے۔ اس کا اپنا ایک مخصوص تخلیقی عمل ہوتا ہے۔ یعنی اچھی اور سچی شاعری تخلیقی عمل سے گزرا ہوا انسانی ذہن و ضمیر کا وہ جمالیاتی ردِ عمل ہے جو معنی خیز اور پُر آہنگ ہوتا ہے۔ شاعری کے تخلیقی عمل میں استعارہ سازی اور پیکر تراشی کی بنیادی اہمیت ہے۔ بعض فنکاروں کا خیال ہے کہ زبان استعارہ ہے اور استعارہ زبان۔ اسی طرح بعض لوگوں کی رائے ہے کہ پیکر ہی شاعری ہے اور شاعری ہی پیکر۔ اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ جو مجموعی طور پر شاعری کا تخلیقی عمل ہے وہی جزوی طور پر یا محدود انداز میں پیکر کا تخلیقی عمل ہے۔ عام انسان کی طرح ہر شاعر کا بنیادی تجربہ مادی تجربہ ہوتا ہے۔ یعنی شاعر حواس خمسہ کے ذریعہ خارجی حقائق، اشیا اور

احوال کا ادراک کرتا ہے۔ دوسری سطح پر اس حسّی ادراک میں جذبے کا عنصر شامل ہو جاتا ہے ۔ جذبہ احساس کی ارفع اور شدید صورت کا نام ہے۔ شاعری میں جذباتی کیفیت ہی تاثر اور جمالیاتی کیفیت پیدا کرتی ہے۔ تخلیقی عمل کی جذباتی سطح پر حسّی ادراک جذباتی کیفیت میں تحلیل ہو کر ایک نئی اکائی بن جاتا ہے۔

تخلیقی عمل کا تیسرا مرحلہ تخیلی ہے۔ تخیل جذبات آمیز حسّی ادراک پر عمل کرتی ہے۔ اس کو نئے طریقے سے مرتب کرتی ہے۔ شعور اور تحت الشعور سے گذرے ہوئے مواد کو اس نئے سیال میں شامل کرتی ہے۔ اردو میں حالی اور شبلی نے تخیلی عنصر پر خیال انگیز بحث کی ہے۔ مغرب میں اکثر نقادوں نے اس پر اظہار خیال کیا ہے۔ خاص طور پر کالرج نے تخیل کو خالص تخلیقی قوت قرار دیا ہے۔ غرض تخیل تخلیقی عمل کے اس مرحلے میں جذبات انگیز تخیلی مواد میں نفوذ کرتی ہے اور اس کی قلب ماہیت کر دیتی ہے۔ اس کے بعد تخلیقی عمل کا چوتھا مرحلہ شروع ہوتا ہے، جس کو پروفیسر عنوان چشتی نے تکنیکی مرحلہ قرار دیا ہے۔ یہ وہ منزل ہے جہاں جذبات انگیز حسّی ادراک تخیل کے نفوذ کے بعد حرف و صوت کا جامہ اختیار کرتا ہے۔ تخلیقی عمل کے اس مرحلے میں کبھی کبھی لفظ اور خیال الگ الگ پرورش پاتے ہیں۔ لیکن آخر ایک دوسرے میں تحلیل ہو کر ایک اکائی کی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔ تخلیقی عمل کی اس آخری سطح پر شاعر کے ذہن میں الفاظ، پیکروں اور مصرعوں کا نزول ہوتا ہے۔ شاعر کا ذہن اس کے شعوری اور لاشعوری تجزئیوں کو مختصر اور مرتکز کر کے استعاروں اور پیکروں کی مدد سے اشعار کی صورت میں مجسم کر دیتا ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا نے مغربی شعراء

نے تخلیقی عمل کے تجربوں اور زاویوں کو خوش اسلوبی سے سپرد قلم کیا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ تنہائی کے عالم میں جب فطرت کا تسکین افزاء عمل اپنی انتہا کو پہنچتا ہے تو ایک پر اسرار خواب آور فضا پیدا ہوتی ہے جس کو ورڈزورتھ نے ''حالت سکون'' سے تعبیر کیا ہے۔ میرا خیال ہے کہ شاعر کا ارتکاز ذہنی اور صوفی کا مراقبہ تقریباً ایک ہی نوعیت کا ہوتا ہے۔ دراصل ''حالت سکون'' کا تصور ایک ایسے لمحہ بے خودی کی طرف اشارہ کرتا ہے، جس میں تمام خارجی امتیازات معدوم اور باطل نظر آتے ہیں۔ شیلے نے کہا تھا کہ حسن فطرت، محبت، خیر، نیکی، اچھے قوانین، فلسفہ اور فنون لطیفہ سب ایک مخفی طاقت کے مظاہرے ہیں جو زندگی کے بطن میں رقصاں ہیں دراصل تخلیقی عمل کے دوران یہی قوت شاعر کو اظہار کے لیے مجبور کرتی ہے۔ کالرج کے خیال میں خارجی حقائق اشیا اور احوال جب شاعر کی داخلی دنیا سے متصادم ہوتے ہیں تو شاعر کے ذہن میں تحریک شعر پیدا ہوتی ہے جس کو تخلیقی وجدان کہا جا سکتا ہے۔ یہ ارتکاز، دھیان یا مراقبے کا عالم ہوتا ہے جہاں شاعر کے ذہن میں استعاروں اور پیکروں کی بارش ہوتی ہے۔ کالرج نے دراصل اسی کیفیت کو ایک دھندلکے سے تعبیر کیا تھا۔ تخلیقی عمل پر اظہار خیال کرتے ہوئے جان ڈرائیڈن نے کہا تھا کہ تخلیقی عمل سے قبل خیالات ایک دوسرے سے متصادم اور متغائر رہتے ہیں لیکن تخلیقی عمل کے ذریعہ یہ روشنی میں آجاتے ہیں۔ ییٹس نے تخلیقی عمل کو آہنگ کی کارفرمائی میں سب سے زیادہ اہمیت دی ہے۔ اس کے مطابق تخلیقی عمل کے دوران شاعر پر نشے کی سی کیفیت طاری ہو جاتی ہے اور اس کا ذہن خود کو علامتوں میں ظاہر کرنے لگتا ہے۔ ۵۵

تخلیقی عمل کی کیفیت دراصل نیم خوابی سے ملتی جلتی ایک ایسی عجیب و

غریب کیفیت ہے جس میں ذہن کے اندر الفاظ کی ایک گونج پیدا ہوتی ہے اور خیال ابرباراں کی طرح ذہن پر چھا جاتا ہے۔ الفاظ، ترکیبوں اور مصرعوں کی بوچھار شروع ہو جاتی ہے نیز ذہن شاعر استعارہ سازی اور پیکر تراشی کا کمال دکھانے لگتا ہے۔ واقعہ ہے کہ تخلیقی عمل وجدان سازی کا عمل ہے، جس سے تحریک شعر بیدار ہوتی ہے۔ ذہن بیک وقت استعارہ سازی، علامت نگاری اور پیکر تراشی گویا تخلیقِ شعر کرنے لگتا ہے۔



# پیکر تراشی کا عمل : نفسیاتی زاویہ

شاعری کا تخلیقی عمل نفسیات کے دائرے میں آتا ہے۔ کیونکہ شاعری انسانی ذہن کی ایسی تخلیق ہے جس میں حسی، ادراکی، تخیلی، جذباتی اور فکری عناصر موجود ہوتے ہیں۔ چنانچہ اس کو سمجھنے کے لیے نفسیات کے نظریوں کا سہارا لیا جاسکتا ہے۔ استعارہ سازی ہو یا پیکر تراشی، یہ دونوں انسانی ذہن کی پیداوار ہیں۔ اس لیے ان کی نمود و بود پر بھی نفسیاتی رخ سے غور کیا جاسکتا ہے۔ یوں تو نفسیات کے بہت سے دانشوروں نے ان موضوعات کے اسرار و رموز پر اظہار رائے کیا ہے۔ لیکن فرائڈ اور ینگ کے خیالات خاص طور پر اہم ہیں۔ فرائڈ کے نفسیاتی نظریے کو تحلیل نفسی کا نام دیا جاتا ہے۔ اس نے نفس کو ایک وحدت قرار دیا ہے لیکن افہام و تفہیم کی غرض سے اس کو تین حصوں میں منقسم کیا ہے۔ ایک شعور، دوسرا تحت الشعور اور تیسرا لاشعور۔ یہ تینوں حصے زندگی بھر متواتر عمل اور ردِ عمل کے خودکار عمل سے وابستہ رہتے ہیں۔ بقول شارب ردولوی

> "شعور کے لغوی معنی جاننے یا علم رکھنے کے ہیں۔ ہمارے تجربے یا ذہنی فعل کا وہ حصہ جس کا ہمیں ایک وقت پر ذاتی علم ہوتا ہے۔ یعنی شعور کا تعلق ذات یا شخصیت سے ہونا لازمی ہے۔ ذات یا شخصیت کے بغیر شعوری خیالات کا ہونا، ناممکن ہے۔ یہ بھی کہ شعوری خیالات کبھی ایک حالت پر قائم نہیں رہتے۔ اس کا ایک

لامتناہی سلسلہ ہے جس میں ہر وقت تغیر و تبدل ہوا کرتا ہے۔
ایک خیال آتا ہے اور آنِ واحد میں غائب ہو جاتا ہے۔ ذہن میں
بیک وقت ان گنت خیالات داخل ہونے کی کوشش کرتے ہیں
لیکن شعور ایک وقت میں صرف چند خیالات کو قبول کرتا ہے اس
لیے کہ وہ تمام خیالات کے بوجھ کا متحمل نہیں ہو سکتا۔" [۵۶]

اس سے ثابت ہوتا ہے کہ شعور نہ صرف یہ کہ ہماری معلومات کے ذخیرے کو محفوظ رکھتا ہے بلکہ اس ذخیرے میں ہر شے اور احوال سے ابھرنے والے تصورات، افکار اور اقدار کو ان کی مکمل شناخت بلکہ تشخص کے ساتھ باقی رکھتا ہے اور حسب موقع ان میں تغیر و تبدل کر کے لسانی شکلوں یعنی تقریر اور تحریر کی صورت میں خارجی انداز میں نقش گری کرتا رہتا ہے۔

لاشعور ہمارے ذہن کا سب سے زیادہ پُر اسرار، تاریک اور نامعلوم علاقہ ہے۔ فرائڈ کے خیال میں لاشعور کے مرکز کا نام "اِڈ" (IDD) ہے۔ اِڈ کے مقام پر جنسی خواہشات اور ناآسودہ تمناؤں کا ہجوم رہتا ہے۔ ان خواہشوں اور حسرتوں پر "لبیڈو" آگ پر تیل کا کام کرتی ہے۔ 'فرائڈ کے مطابق لبیڈو زندگی کا جوہر اور ایک جنسی و جبلتی طاقت ہے۔ کہا جاتا ہے کہ انسان کی جو ناآسودہ اور جنسی خواہشیں مکمل نہیں ہوتیں وہ لاشعور میں "اِڈ" کے مقام پر کہرام برپا کرتی رہتی ہیں۔ اور اپنی کام جوئی کے لیے بے قرار رہتی ہیں۔ اس حصے میں وہ چیزیں آسیب کی طرح گھر کر جاتی ہیں جنہیں عقل قبول نہیں کرتی۔ ییٹر کا خیال ہے

"نفسیاتی نظریے کے مطابق ذہن کا ایک حصہ ایسا ہے جس کے
بارے میں انسان کو کوئی علم نہیں ہوتا اور جس کو وہ کسی بھی

کوشش کے ذریعہ شعور میں نہیں لاسکتا۔ اس میں جو کچھ بھی ہے
وہ نفس ضابطہ کے تحت ابتدائے طفلی سے صدمات، محسوسات،
تجربات، خواہشات اور آرزوؤں کی صورت میں جمع ہوتا گیا
ہے۔" ۵۷

مذکورہ بالا رائے سے اندازہ ہوتا ہے کہ لاشعور ایک طرف انفرادی محرومیوں، مایوسیوں اور ناکامیوں سے پیدا ہونے والے افکار و تصورات کا ایک مخرب اخلاق اور اندھا نگار خانہ ہے۔ دوسری طرف یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ یہ انسانی افعال اور حرکات و سکنات کا زبردست محرک بھی ہے۔

شعور اور لاشعور کے درمیان ایک "بفر اسٹیٹ" بھی ہے، جس کو تحت الشعور یا قبل شعور کا نام دیا جاسکتا ہے۔ یہ حصہ بنیادی طور پر ان دونوں کے درمیان واسطہ درمیانی کا کام کرتا ہے۔ اس کا عمل یہ ہے کہ (۱) یہ لاشعور کی اندھی اور بہری نیز مخرب اخلاق حسرتوں اور ناکام جنسی خواہشوں پر قدغن عائد کرتا ہے اور انہیں مہذب بناتا ہے۔ (۲) جو جنسی خواہشات مہذب ہو جاتی ہیں، انہیں شعور کی طرف روانہ کرتا ہے اور جو آرزوئیں سرکش ہوتی ہیں، مہذب نہیں ہو پاتیں، ان کو لاشعور میں دھکیل دیتا ہے۔ تحت الشعور کا ایک کام یہ بھی ہے کہ یہ شعور کے لیے ایک فعال، متحرک اور شفاف پس منظر کا کام کرتا ہے۔ ایک جگہ تحت الشعور کی تعریف اس طرح کی گئی ہے۔

"اس کا شعوری زندگی پر بھی اثر ہوتا ہے، جو دھوپ یا کہرے کے
کسی منظر یا مٹائی ہوئی تحریر کا پھر اسی جگہ لکھی ہوئی دوسری تحریر
پر ہوتا ہے۔" ۵۸

مختصر طور پر کہا جاسکتا ہے کہ تحت الشعور کا کام بے حد اہم ہے۔ یہ صرف غیر جانبدار قسم کا واسطہ درمیانی نہیں ہے بلکہ ایک فعال، متحرک اور طاقتور حصۂ ذہن ہے۔

فرائڈ نے اپنے نظریہ تحلیل نفسی کو ادب پر براہ راست وارد نہیں کیا بلکہ اس کا اطلاق ضمناً کیا ہے۔ فرائڈ کا خیال ہے کہ جو ناآسودہ اور جنسی خواہشات "لبیڈو" کی شہ پاکر اپنی کام جوئی کے لیے تحت الشعور کے علاقے میں گھس جاتی ہیں۔ ان پر تحت الشعور سرگرم عمل ہوتا ہے۔ جو خواہشات مہذب، ممنوع اور معطر ہو جاتی ہیں وہ انہیں شعور کے دامن میں پناہ لینے کے لیے روانہ کرتا ہے۔ شعور ان پاکیزہ خواہشات کو فنون لطیفہ کی شکل عطا کرتا ہے۔ اس لیے فرائڈ نے کہا تھا کہ "ادب اور آرٹ انسانی جبلتوں کی رقص گاہ ہے"۔ اس کے نقطہ نظر سے ہر تخلیق یا فن پارے کا محرک کوئی نہ کوئی ناآسودہ یا جنسی خواہش ہے، جو بھیس بدل کر شعر و فن کا روپ اختیار کر لیتی ہے۔ فرائڈ کے خیال میں شاعری کی زبان (استعارے، تشبیہات، علامت اور پیکر وغیرہ) جو شاعر کے تخلیقی اور جمالیاتی تجربے کی خارجی صورت گری کرتی ہے، ذہن کا نفسیاتی عمل ہے۔ نفسیاتی نقطہ نظر سے یہی شاعری کا تخلیقی عمل ہے، جس میں پیکر تراشی بھی شامل ہے۔ فرائڈ کے خیال کی رو سے ہر پیکر شاعر کے جنسی، جذباتی اور جمالیاتی عمل اور ردعمل کا ایک لسانی اور شعری نقش ہے۔ میری رائے میں فرائڈ نے ذرا سا رخ بدل کر یہی کہا ہے کہ شاعر تصویروں میں سوچتا ہے اور اپنے تجربوں کو نقوش کی شکل میں ذہن میں محفوظ کرتا ہے اور پھر ان کو تخلیقی آنچ دے کر شاعری کے روپ میں ڈھال دیتا ہے۔

یونگ نے فرائڈ کے نفسیاتی نظریے سے اختلاف کیا ہے۔اس نے کہا ہے کہ شاعری یا فنون لطیفہ محض ذاتی شعور و لاشعور کا اظہار نہیں بلکہ یہ نسلی شعور اور اجتماعی لاشعور کا اظہار ہے۔ اس کا خیال ہے کہ انسان کے ذاتی تجربوں پر اس کے نسلی تجربے فوقیت رکھتے ہیں۔ ہر شخص کا لاشعور دو طرح کے اجزاء پر مشتمل ہوتا ہے۔ (۱) ذاتی تجربے (۲) نسلی تجربے۔ وہ نسلی تجربے کو بنیادی حیثیت دیتا ہے۔اس کا خیال ہے کہ ہر آدمی، آدم تا ایں دم اپنی نسل کے تجربوں کو وراثت میں پاتا ہے اور ان تجربوں کو نقوش کی شکل میں اپنے لاشعور میں محفوظ کر لیتا ہے جس کو اس نے "آرکی ٹائپ" کا نام دیا ہے۔ چنانچہ یونگ کے اس خیال سے صرفِ نظر نہیں کیا جاسکتا

> "اجتماعی لاشعور پرانی دیومالاؤں، قصوں، کہانیوں اور واقعات پر چلتا ہے۔ یہ مختلف مذاہب، بائبل کی تعلیم، قدیم انسان اور ماہرین کے گرد گھومتا ہے۔ اس طرح ہمارے ذہن میں ان انسانوں کا اجتماعی لاشعور بھی ہے جو ہزاروں سال پہلے کے انسان ہیں۔" ۵۹

یونگ کے نقطہ نظر کا ماحصل یہ ہے کہ ہر شاعر کا نسلی شعور، نسلی تجربہ، نسلی ورثہ نقوش کی شکل میں لاشعور میں محفوظ ہو جاتا ہے اور وہ اس کے تحت الشعور کی راہ سے شعور کی منزل میں داخل ہو جاتا ہے اور وہاں پہنچ کر شعر و فن کا رنگ اختیار کر لیتا ہے۔اس طرح فرائڈ اور یونگ کے نقطہ نظر سے ہر پیکر اور نقش کی تشریح و توضیح الگ الگ انداز میں ہوتی ہے۔

اڈلر نے ایک اور نقطہ نظر پیش کیا ہے۔اس کا خیال ہے کہ ہر آدمی بنیادی

طور پر احساس کمتری کا شکار ہوتا ہے۔ اس لیے احساس کمتری سے چھٹکارا پانے، سماج میں برتری حاصل کرنے نیز طاقتور بننے کی شوق میں ادب وشعر کی تخلیق کرتا ہے یا فنون لطیفہ میں مہارت حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اڈلر کے مطابق ہر فن کار یا تو احساس کمتری کو دور کرنے یا سماج میں عزت وطاقت حاصل کرنے کی غرض سے تخلیقِ فن کرتا ہے۔

مجموعی طور پر ان تینوں نفسیات کے دانشوروں کے فلسفوں اور ان سے متعلق تخلیقی عمل کا حاصل یہ ہے کہ ذہن کا بنیادی عمل ایک نفسیاتی عمل ہے اور یہ کہ ہر شاعر (فنکار) اپنے اپنے ذاتی واجتماعی تجربوں کو پیکروں میں مجسم کر کے اپنے ذہن میں محفوظ کر لیتا ہے اور ادب وفن کی سطح پر ان کا اظہار کرتا ہے۔

اس تجزیے کا حاصل یہ ہے کہ جو چیز لفظ، ترکیب، تشبیہ اور استعارے وغیرہ کو پیکر بناتی ہے وہ اس کا مخصوص استعمال ہے۔ پیکر اظہار کی روح ہوتا ہے۔ ہیئت کے تکنیکی عمل میں "لسانی پیکر" کو بعض مغربی نقادوں اور دانشوروں نے "نظم" اور نظم کے ماحصل کا درجہ دیا ہے۔ اگرچہ محاکات اور مصوری میں پیکر کی بعض خصوصیات شامل ہیں مگر پیکر کا مفہوم اور دائرۂ کار زیادہ وسیع اور لچکدار ہے۔ پیکر شعری تجربے کے بطن سے وابستہ ہوتا ہے اور اس کی مٹھی میں معانی کے جگنو جگ مگ جگ مگ کرتے ہیں۔ سی۔ ڈے۔ لیوس نے پیکر کو بجا طور پر نظم یا شعر کا قالب قرار دیا ہے۔ پیکر کی بہت سی قسمیں ہیں۔ بعض حضرات نے حسّی ادارک کی بنیاد پر پیکروں کی تقسیم کی ہے۔ لیکن یہ بات قدر مشترک کی حیثیت رکھتی ہے کہ حسّی ادراک ذہن میں نفسیاتی اور تجریدی پیکر کی تشکیل کرتا ہے اور شاعر اسی ذہنی پیکر کو لسانی پیکر کی شکل عطا کرتا ہے۔ پیکر کے عناصر

میں فکر، جذبہ و تصور، تاثیر و تاثر، تخیل، تصویریت اور لسانی پہلو شامل ہے۔ یعنی پیکر کے دو پہلو ہوتے ہیں ایک خارجی اور دوسرا داخلی۔

خارجی پہلو میں لسانی تصویریت ہوتی ہے اور داخلی پہلو میں جذبہ، فکر اور خیال شامل ہے۔ تاثر آفرینی، پیکر کا مزاج ہوتی ہے اور تخیل اس کو وسعت، جامعیت اور ہمہ گیرانی عطا کرتی ہے۔ اولی پیکر کی بنیادی خصوصیات میں تازگی و ندرت، شدت و ارتکاز، تاثیر و تحرک، مانوسیت، موزونیت، تخلیقی توانائی اور اُپج شامل ہے۔ اس لیے پیکریت نہ صرف یہ کہ نظم یا شعر کی جان ہوتی ہے بلکہ مشک نافہ کی طرح قاری یا سامع کے ذہن پر اپنے معانی کا انکشاف کرتی ہے۔ پیکر کا تخلیقی عمل وہی ہے جو شاعری کا ہے۔ ہر زندہ و تابندہ اولی پیکر تخلیقی عمل سے گذر کر وجود پذیر ہوتا ہے اور اس پر نفسیاتی عمل کی دھوپ چھانو کا عکس پڑتا ہے جس سے وہ جگمگانے لگتا ہے۔

☆☆☆

# حواشی

۱۔ انگلش اردو ڈکشنری۔ ب ت۔ دہلی۔ ص ۵۴۰

۲۔ تاریخ ادب اردو۔ ۱۹۶۶ء دہلی، ص ۶۳، ۶۴، ۶۵

۳۔ مرقع شعر۔ ۱۹۲۶ء دہلی ص ۱۳۲

۴۔ محاسن کلام غالب۔ ۱۹۲۵ء (طبع ثانی)، اورنگ آباد، ص ۱۸

۵۔ شعر العجم۔ ۱۹۵۱ء (جلد چہارم)، اعظم گڑھ، ص ۶

۶۔ NEW INTERNATIONAL DECTIONARY OF ENGLISH LANGUAGE, VOL-1, 1934, P 1234

۷۔ NEW ENGLISH DICTIONARY ON HISTORICAL PRINCEPLES - MURREY, VOL-2, 1901, P 51

۸۔ NEW ENGLISH DICTIONARY ON HISTORICAL PRINCEPLES, P 51

۹۔ NEW ENGLISH DICTIONARY ON HISTORICAL PRINCE LES- 51

۱۰۔ NEW INTERNATIONAL DICTIONARY OF ENGLISH LANGUAGE- P 1234

۱۱۔ NEW ENGLISH DICTIONARY ON HISTORICAL PRIN'.EPLES - P 51

۱۲۔ NEW INTERNATIONAL DICTIONARY OF ENGLISH LANGUAGE- P 1234

۱۳۔ SHORTER OXFORD ENGLISH DICTIONARY - VOL 1, 1959, P 958

۱۴۔ THE POETIC IMAGE-1958, LONDON, P 18

۱۵۔ LANGUAGE AND SYLE - 1964, OXFORD, P 177

۱۶۔ IMAGINATION POPULAIRE METAPHORES ACCIDENTALES - 1925,

PARIS P 31

۱۷۔ THE WORLD OF IMAGERY - 1926 P 2

۱۸۔ NEW INTERNATIONAL DICTIONARY OF ENGLISH LANGUAGE P 1243

۱۹۔ THE POETIC IMAGE P 17

۲۰۔ شعر، غیر شعر اور نثر، ۱۹۷۳ء، الہ آباد، ص ۳۰

۲۱۔ نقش غالب۔ ۱۹۷۰ء، دہلی ص ۴۳

۲۲۔ اردو شاعری میں حدیث کی روایت۔ ۱۹۷۷ء، دہلی ص ۲۳۶، ۲۴۷

۲۳۔ LITERARY TERMS AND CRITICISM - J PECK AND MARTIN COYLE, P 38

۲۴۔ ENGLISH CRITICAL ESSAYS 19th CENTURY- P 14

۲۵۔ ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA- VOL 18 P 106

۲۶۔ TOPICS AND OPINION - P 78

۲۷۔ A MID SUMMER NIGHT S DREAM- ACT 5 SCENE 1

۲۸۔ THE POETIC IMAGE - P 26

۲۹۔ شعر العجم۔ (جلد چہارم، ص ۱۱ اور ص ۱۹

۳۰۔ परिचय – चक्रावल – 1956 पटना प 28

۳۱۔ SPECULATION - 1962, HARA COURT P 135

۳۲۔ نقش غالب۔ ص ۴۳

۳۳۔ पल्लवा– 1967 (आठवा संस्करण) दिल्ली प 20

۳۴۔ THE POETIC IMAGE- P 17

۳۵۔ اردو شاعری میں حدیث کی روایت ص ۲۵۲

۳۶۔ A GLOSSARY OF LITERARY TERMS - 1979, MACMILAN INDIA P 77

۳۷۔ THE POETIC PATTERN - 1956 LONDON P 91-92

۳۸۔ POETIC PROCESS- Ist EDITION, HILLARY P 176

۳۹۔ اردو غزل۔ ص ۳۲

۴۰۔ ILLUSION AND REALITY- 1956 DELHI P 133

۴۱۔ INTRODUCTION TO THE STUDY OF LITERATURE - P 83

۴۲۔ THE POETIC IMAGE P 19

۴۳۔ IBID

۴۴۔ INTRODUCTION TO THE STUDY OF LITERATURE - P 84

۴۵۔ IBID

۴۶۔ اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے۔ ۱۹۷۵، دہلی، ص ۳۵

۴۷۔ PSYCHOLOGY OF IMAGINATION 1962 THE UNIVERSITY OF MICHIGEN P 7

۴۸۔ LANGUAGE AND STYLE - P 179

۴۹۔ THE POETIC IMAGE - P 23

۵۰۔ JESUS THE SON OF MAN - 1961 LONDON P 13

۵۱۔ THE POETIC IMAGE - P 45

۵۲۔ CASSELL S ENCYCLOPAEDIA OF LETERATURE- VOL 1, P 290

۵۳۔ LITERARY ESSAY'S 1954, LONDON P 3

۵۴۔ TRUE VOICE OF FEELINGS- P 29

۵۵۔ تخلیقی عمل۔ ۱۹۷۵، علی گڑھ، ص ۱۹۰، ۱۹۲

۵۶۔ جدید اردو تنقید، اصول و نظریات۔ ۱۹۶۸، لکھنو، ص ۱۷۶

۵۷۔ PSYCHO ANALYSIS (EXPLAINED AND CRITICISED BY A E BAKER) P 91

۵۸۔ ENCYCLOPAEDIA BRITAINNICA- VOL 22, P 559

۵۹۔ THE MODERN MAN IN SERA CH OF A SOUL - P 190




# کلاسیکی اور نو کلاسیکی غزل میں پیکر تراشی

مباحث:



شعرا:

# کلاسیکیت

کلاسیکیت (CLASSICISM) اور نوکلاسیکیت (NEO-CLASSICISM) کی ادبی اصطلاحیں بھی امیجری کی طرح مغربی ادب سے ماخوذ ہیں "کلاسیکی"، لاطینی زبان کے لفظ کلاسیکس (CLASSICUS) سے مشتق ہے، جس سے کسی چیز کی بہتری یا خوبی مر ہوتی ہے۔

کلاسیکیت کی اصطلاح کا اطلاق مغربی ادبیات میں ایک ایسے رویے رجحان پر ہوتا تھا جو ادبی رہنمائی کے لیے مخصوص تھا۔ یہ رویہ یا رجحان یونا نگارشات سے رجوع کرنے سے متعلق تھا۔ ایک جگہ کلاسیکیت کی تشریح اس طرح ملتی ہے

> "جب ایک فن پارے کو کلاسیکی کہا جاتا ہے تو اس کے معنی بالعموم یہ ہوتے ہیں کہ اس میں مواد پر ہیئت کو ترجیح ہے اور تکنیکی قطعیت کو جذبے کے اظہار وبیان پر غلبہ حاصل ہے۔ اس میں دفور جذبات کے بجائے ضبط واعتدال سے کام لیا جاتا ہے۔ اس کے یہ معنی بھی ہیں کہ ادب پارہ جس ہیئت میں ہے، اس کے تمام اصولوں کی پابندی کی گئی ہیں۔ اور اس میں فنی اور ادبی روایت کو پوری دیانتداری سے برتا گیا ہے اور تحلیل واختراع پر ادبی اصول و

قواعد کی گرفت مضبوط ہے۔" [1]

اس تحریر کے مطابق مواد کو ہیئت پر ترجیح حاصل ہے۔ تکنیکی قطعیت، جذبات کا ٹھہراؤ، ہیئتی اصولوں کی پابندی، روایت کی فنی پاسداری اور اصول و قواعد کی پیروی کلاسیکیت کے اساسی اور کلیدی اصول ہیں۔ ڈاکٹر سید عبداللہ نے ان اصول و ضوابط کو قیود اور پابندیوں سے تعبیر کیا ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ کلاسیکیت ادب کے بارے میں ایک مخصوص طرز احساس اور ایک مخصوص طرز اظہار کی نمائندگی کرتی ہے۔ کلاسیکی دبستان ادیبوں اور شاعروں پر چند قیود اور پابندیاں عائد کرتا ہے۔ مثلاً یہ انفرادیت سے زیادہ قواعد و اصول کی پیروی پر زور دیتا ہے۔ اسلوب کے حسن اور زبان کے مروجہ اور مسلمہ قواعد پر اصرار کرتا ہے، اس میں معنی پر بیان کو ترجیح دی جاتی ہے، مقصد پر اصرار اور علمی و عقلی اصولوں اور قاعدوں کی پیروی ضروری ہے۔ [2] یہی وہ کلیدی اشارے ہیں، جن کی بنیاد پر یونانی اور لاطینی ادبیات کی قدیم روایتی قدروں اور معیاروں نے بعد کی نسل کو متاثر اور متحرک کیا۔ اور انہوں نے اس نسل کے احساس و ادراک اور تجرباتی جہات کے اظہار کے لیے تخلیقی راہیں استوار کیں۔

پروفیسر ممتاز حسین نے اپنے ایک مضمون "شاعری اور شخصیت" میں بدرجے تفصیل سے کلاسیکیت کے تصور اور اس کے اصول و نظریات کی توضیح کی ہے۔ ان کی رائے میں جب ہم کلاسیکیت کا لفظ استعمال کرتے ہیں تو اسے ان معنوں ہی میں استعمال کرتے ہیں جن میں یہ لفظ مغرب میں استعمال ہوتا ہے۔ یوں تو اس لفظ کے اب کئی مفاہیم ملتے ہیں مثلاً ایک معنی روایت کے بھی ہیں لیکن یہ سب معنی ثانوی ہیں۔ اصل معنی اعلیٰ معیار یا ادب و فن کے اس معیار کے ہیں، جو یونانی اور لاطینی زبان میں ملتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ عالمی ادب کی کوئی ایک

خصوصیت نہیں ہے تاہم جن خصوصیات کو اس کلاسیکی ادب کے ساتھ مختص کیا گیا ہے ان میں سادگی، تعقل اور تخیل کا توازن، یعنی جذباتی وفور پر قابو اور واہمے پر قوت ممیزہ کی روک ٹوک شامل ہے۔ اصل میں کلاسیکیت نہ تو تمام تر ہوش وخرد کی چیز ہے اور نہ تمام تر مستی وبے خودی کی شے۔ وہ ان دونوں کے امتزاج سے تعلق رکھتی ہے اور ہر یونانی فن، زندگی کے اس اصول پر مبنی تھا کہ جذبے اور عقل کے درمیان ایک ایسا توازن ہونا چاہئے جس میں ایک کی سیر ابی دوسرے کی خشک کامی کے ہم معنی نہ ہو۔[3] پروفیسر ممتاز حسین نے یہ بھی لکھا ہے کہ یورپ نے اسی یونانی کلاسیکیت کو نشاۃ الثانیہ میں دریافت کیا۔ اس کے ساتھ ساتھ انہوں نے یونان کی اس انسان دوستی کو بھی دریافت کیا جو ان کے اس اصول زندگی پر تھی قائم تھی کہ آدمی ہی ہر شے کا معیار ہے۔ وہ دیوتاؤں سے بھی عظیم تر ہے چنانچہ کلاسیکیت نہ تو حکمراں ادارے کے ساتھ ہونے کا نام ہے اور نہ ہی ماضی پرستی اور اسلاف پرستی کا نام ہے۔ کلاسیکیت کچھ اور ہونے سے پہلے انسان دوستی کا نام ہے۔ یونانیوں کا خیال تھا کہ آدمی ہر شے کا معیار ہے اور اس خیال کو نظر انداز کر کے یونانیوں کے نظریہ کلاسیکیت کے مفہوم تک نہیں پہنچا جاسکتا اور نشاۃ الثانیہ کی کلاسیکیت مثلاً اسی یونانی کلاسیکیت کی تجدید تھی ۔ مختصراً کہا جاسکتا ہے کہ کلاسیکیت موضوع اور معروض، کثرت اور وحدت، خیال اور امیج، تخیل اور تعقل اور کل وجزو کی ہم آہنگی سے عبارت ہے۔[4]

کلاسیک کا لفظ مختلف معنوں میں استعمال ہوتا ہے۔ کبھی اس سے کسی زبان کی کوئی معیاری تصنیف مراد ہوتی ہے، کبھی یہ لفظ عظمت کی دلالت کے طور پر بولا جاتا ہے، کبھی اسے کسی تصنیف کی اہمیت اور دوامیت کے تعلق سے استعمال کرتے ہیں، کبھی اس سے یونانی اور لاطینی ادبیات کی عظمت وخوبی مقصود

ہوتی ہے۔ کسی فن پارے کو کلاسیکی کہنے کے معنی حددرجہ تعریف کے بھی ہوتے ہیں۔ کلاسیکیت کے دائرے میں ہیئت کی جامعیت بھی شامل ہے۔ کلاسیک کے معنی اور مفاہیم کی وضاحت کرتے ہوئے ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے بہت تفصیل سے اظہار خیال کیا ہے۔ ایلیٹ کے نقطہ نظر سے اگر کوئی ایک لفظ ایسا ہے جس میں کلاسیک کی اصطلاح کی ساری خصوصیات یک جا ہو سکتی ہیں اور جو زیادہ سے زیادہ مفہوم کا اظہار کر سکتا ہے تو وہ لفظ "کاملیت" یا "پختگی" ہے کلاسیک اسی وقت ظہور میں آتی ہے جب کوئی تہذیب کامل ہوتی ہے، جب اس کا زبان و ادب کامل ہوتا ہے اور ساتھ ساتھ وہ کسی بہترین دماغ کی تخلیق ہوتا ہے۔ دراصل یہ ایک اعلیٰ تہذیب اور زبان کے ساتھ کسی منفرد شاعر کے دماغ کی تخلیق ہوتی ہے جو کسی تخلیق کو آفاقیت کا درجہ عطا کرتی ہے۔ [۵]

ایلیٹ کلاسیک کی امتیازی خصوصیات میں دماغ کی پختگی، طرز معاشرت کی پختگی، زبان کی پختگی اور مشترک اسلوب کی جامعیت کو شمار کرتا ہے۔ اس کے خیال میں یہ بات عین فطری ہے کہ زبان کی پختگی، طرز معاشرت کی پختگی اور ذہن کی پختگی میں چولی دامن کا ساتھ ہے۔ زبان اسی وقت پختگی کی طرف بڑھ سکتی ہے جب اس کے بولنے والوں میں ماضی کا تنقیدی شعور، حال پر اعتماد اور مستقبل کے بارے میں شعوری طور پر شک و شبہ باقی نہ رہے۔ ادب میں اس کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ شاعر اپنے پیش رووں سے باخبر ہے اور ہم اس کے ان پیش رووں سے واقف ہیں جنھوں نے اس کی تخلیقات کو متاثر کیا ہے۔ پیش رووں کے لیے ضروری ہے کہ وہ بذات خود عظیم اور محترم ہوں لیکن ان کے تخلیقی کارنامے ایسے ہوں، جن سے یہ پتہ چلے کہ ابھی زبان کے ذرائع پوری طرح استعمال میں نہیں آئے ہیں اور ساتھ ساتھ وہ نئے لکھنے والوں کو اس خوف سے مغلوب نہ کریں کہ

ان کی زبان میں جو کچھ کیا جا سکتا تھا وہ کیا جا چکا ہے۔[6] دماغ کی پختگی کے لیے تاریخ اور تاریخی شعور کی ضرورت پڑتی ہے۔ تاریخ کا شعور اس وقت تک پورے طور پر بیدار نہیں ہو سکتا جب تک کہ شاعر کے سامنے اپنی قوم کی تاریخ کے علاوہ کسی دوسری قوم کی تاریخ نہ ہو۔ اگر ایسا نہ ہو تو ہم تاریخ میں خود اپنے مقام کا اندازہ کیونکر کر سکیں گے۔ یہ بھی لازمی ہے کہ اسے کسی دوسری انتہائی مہذب قوم کی تاریخ سے بھی واقفیت ہو۔ ایسی قوم کی واقفیت جس کی تہذیب اس کی اپنی تہذیب سے مماثلت رکھتی ہو اور اس کے اثرات اس کی تہذیب میں سرایت کر چکے ہوں۔[7]

ایلیٹ کے مطابق اگر شاعر کلاسیک شاعر بھی ہے تو وہ صرف کسی ایک صنف کے امکانات تک ہی محدود نہیں رہتا بلکہ اپنے زمانے کی زبان کے تمام تر امکانات پر کمند ڈالتا ہے، اس کے اپنے زمانے کی زبان جسے اس نے استعمال کیا ہے، ایسی زبان ہو گی جو ہر لحاظ سے جامع اور مکمل ہو گی۔ اس طرح ہمیں صرف شاعری ہی پر نظر نہیں رکھنی ہوتی بلکہ اس زبان پر بھی نظر کرنی ہوتی ہے جس کو ہم نثری زبان کہتے ہیں۔[8]

آخر میں کامل کلاسیک کے مفہوم اور اس سے متعلق دیگر خصوصیات کو بیان کرتے ہوئے کہا ہے کہ کامل کلاسیک وہ ہے جس میں کسی قوم کی ساری صلاحیتیں اور سارے جوہر پوشیدہ ہوتے ہیں اور یہ صرف ایسی زبان میں ممکن ہو سکتا ہے جس میں اپنے سارے جوہروں کو ایک دم سمیٹ سکنے کی صلاحیت ہو۔ چنانچہ کلاسیکی خصوصیات کی فہرست میں ہم لفظ جامعیت کا اور اضافہ کر سکتے ہیں۔[9] چنانچہ کلاسیکیت کی اصطلاح کا استعمال ادب کی اس اعلیٰ روایت، صحتمند اقدار اور معیار سے تعلق رکھتا ہے جو کامل اور پختہ کار متقدمین کا قائم کیا ہوا ہے۔

خاص طور پر شاعری کی کلاسیکی روایت بعد کی نسل کے لیے مثال کی حیثیت رکھتی ہے۔

اردو ادب میں انگریزی کی طرح کلاسیکی دبستان شاعری باضابطہ طور پر نہیں ہے لیکن ایک مخصوص قسم کی کلاسیکی روایت ضرور ملتی ہے جس کا اثر اردو کے بیشتر شاعروں کے کلام پر نظر آتا ہے۔ چنانچہ اردو شاعری کی روایت میں کلاسیکیت کا مطالعہ باقاعدہ طور پر کیا جا سکتا ہے۔



# نوکلاسیکیت

ادبی تخلیق کاری کے دائرے میں کلاسیکیت کی دکھائی ہوئی گذرگاہ پر از سرِ نو سفر کرنے کو نوکلاسیکیت سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ بعض نقادوں نے اسی لے ء نوکلاسیکیت کو اتباعیت کا نام بھی دیا ہے۔

انگلستان میں اس نظریۂ شعر و ادب کے واضح تر نقوش ڈرائیڈن (DRYDEN) کے زمانے سے ملتے ہیں لیکن فرانس میں اس سے کچھ پہلے ہی بوالیو (BOILEAU) نے کلاسیکیت کے اصول و ضوابط کو نظم کی ہیئت میں موثر انداز میں پیش کیا تھا اور اس کے ہم عصروں نیز آیندہ آنے والوں نے ان اصولوں کو سر و چشم قبول کیا تھا۔ یہ اصول، ضوابط نوکلاسیکیت کی بنیاد کہلاتے ہیں۔ مغرب میں یہ اصول تقریباً ایک صدی یعنی رومانیت (ROMANTICISM) کے آغاز تک مشعلِ راہ بنے رہے۔

ڈاکٹر ابواللیث صدیقی نے شعر و انتقاد کے نظریات کو دو حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ ایک رومانیت اور دوسرا نوکلاسیکیت یا اتباعیت۔ انھوں نے رومانیت اور اتباعیت کا موازنہ کرتے ہوئے اتباعیت کے تصور کی وضاحت کی ہے نیز اتباعیت کے اصول و ضوابط بھی درج ذیل انداز میں تحریر کیے ہیں

> "رومانی نظریہ کی بنیاد افلاطونیت پر ہے اور اتباعیت والے اپنی ابتدا شاعری کی اس تعریف سے کرتے ہیں جو ارسطو نے کی ہے
>
> اتباعیت یا نوکلاسیکیت کا نظریہ سترہویں صدی عیسوی کی

فرانسیسی شاعری کے زیر اثر باقاعدہ مرتب اور مدوّن ہو کر
انگلستان کی شاعری پر ایک صدی سے زیادہ عرصہ تک اثر انداز
ہوتا رہا۔ اٹھارہویں صدی کے نصف آخر میں اتباعیت کا زوال ہوا
اور رومانیت نے فتح پائی۔ اس سے شعر و شاعری کے تصورات میں
ہوا انقلاب آیا۔ کم و بیش ایک صدی تک انھیں خیالات کا دور دورہ
رہا۔ سو سال بعد ماتھیو آرنلڈ نے رومانیت کے علمبرداروں کی اس
تنقید سے فائدہ اٹھایا جو انھوں نے اتباعیت پر کی تھی اور کلاسیکی
شاعری کے اصولوں کو دوبارہ مدوّن اور مرتب کر کے پیش کیا
شاعری کا اتباعی نظریہ جو سولھویں صدی کے آخر سے اٹھارہویں
صدی کی ابتدا تک انگلستان میں مقبول تھا، مختصراً یہ ہے (۱)
شاعری نیچر کی نقالی ہے (۲) فن شاعری کے اصول اور ضوابط
متقدمین سے اخذ کرنا چاہیے جو فطرت کے رازداں تھے۔ (۳)
ان کی شاعری کے نمونوں کو اپنے لیے مثال بنانا چاہیے۔ (۴)
اتباعی اسکول کے شعرا اس کے قائل نہ تھے کہ شاعری محض
تخیل کی پیداوار ہے یا اس کا منبع شاعرانہ الہام ہے ان کے
نزدیک شاعری محض اور خالص ذہنی صلاحیتوں اور اعمال کی
پیداوار تھی جسے لفظ WIT سے ظاہر کیا جاتا ہے۔ (۵) اس بناء
پر اس اسکول کے مقلدین کی تنقید دراصل شاعری کے اصول
اور ضوابط کی تنقید ہے۔" [10]

ڈاکٹر ابواللیث صدیقی کی تحریر اور کلاسیکی اصول و ضوابط کو پیش نظر
رکھتے ہوئے کہا جاسکتا ہے کہ نوکلاسیکیت میں زبان و بیان کی صحت، صنائع بدائع

کے استعمال، تخیل پر تعقل کی برتری اور مواد کے مقابلے میں ہیئت کی اہمیت پر زور دیا جاتا ہے۔ چنانچہ نوکلاسیکیت کو عقل پرستی، ہیئت پسندی اور کسی قدر متقدمین کی تقلید کا نام دیا جائے تو غلط نہ ہوگا۔ اس ضمن میں اُمِّ ہانی اشرف نے اپنے ایک مضمون "نوکلاسیکیت اور رومانیت" میں فرانسیسی مفکر ڈیکارٹ (DECARTES) کے مادے اور ذہن کی دوئی کے نظریہ اور شعر کی ماہیت سے متعلق انگریزی شاعر الیگزنڈر پوپ (ALEXENDER POPE) کے خیالات کو بطور ثبوت پیش کیا ہے۔ ڈیکارٹ نے ذہن اور مادے کی دوئی پر زور دیتے ہوئے انسان کے ذہنی قویٰ کی درجہ بندی میں عقلی استدلال کو بالاتر تصور کیا ہے اور پوپ نے شعر کے اعلیٰ ہونے کی بنیاد مواد کے بجائے ہیئت اور طرزِ ادا پر رکھی ہے۔ انگریزی کے تین شعرا ڈرائیڈن، پوپ، جانسن کو نوکلاسیکی طرز کے اہم ترین شعرا میں شمار کیا جاتا ہے۔ ان تینوں کے یہاں ایک مخصوص انداز کی ذہانت ملتی ہے، زندگی کی طرف ایک عام تنقیدی رویہ ملتا ہے، ملامت اور تیزی نظر آتی ہے لیکن شاعرانہ تخیل کی وہ زرخیزی نظر نہیں آتی جو شیکسپیر یا انیسویں صدی کی ابتدا میں نمایاں ہونے والے رومانوی شاعروں سے مخصوص ہے۔[11] ڈرائیڈن، پوپ اور جانسن یعنی تینوں نوکلاسیکی شعرا کے یہاں طنز کا عنصر بدرجہ اتم موجود ہے بلکہ یہ شعرا طنز نگاری کی تاریخ میں اہم مقام رکھتے ہیں۔ نیز طنز نگاری کے فروغ میں بھی عقل پرستی کے رویہ کی کارفرمائی نمایاں ہے۔ یہ بات خاصی دلچسپ ہے کہ نوکلاسیکی تنقید نے ہم عصر مروجہ ہیئتوں مثلاً رزمیہ، المیہ، مرثیہ اور قصیدے کی مخصوص حدبندی کر رکھی تھی اور ان ہیئتوں کی شکل و صورت اور لوازمات کو متعین کرنے کے لیے قدیم یونانی اور لاطینی نمونوں کو پیش نظر رکھا گیا تھا۔ لفظی صحت اور صنائع بدائع کے استعمال کو اس وقت خصوصی

اہمیت حاصل تھی اور جذبات سے عاری مگر اخلاقی ہدایات سے بھرے ہوئے ادب سے کافی شغف پایا جاتا تھا۔ چنانچہ اس دور میں نیم ناصحانہ طرز کی انشاء پردازی اور اسی نوع کی ناول نگاری کو بھی قبول عام حاصل تھا۔ شاعری میں پر تصنع انداز کی زبان استعمال کی جاتی تھی۔ ۱۲

اٹھارہویں صدی کے آخر میں جب رومانیت کے علمبرداروں نے نوکلاسیکیت کے خلاف علم بغاوت بلند کیا تو اس نظریے کی کئی خصوصیات کو نظر انداز کیا گیا اور زبان کی تصنع آمیزی کو خاص طور پر ہدف ملامت بنایا گیا۔

مختصراً کہا جاسکتا ہے کہ نوکلاسیکیت کی اصطلاح کا استعمال اس نظریۂ شعر و ادب پر ہوتا ہے جس کے تحت کلاسیکی اصول و ضوابط کو بطور اساس قبول کیا جاتا ہے، کلاسیکی نگارشات کو مثالی تصور کیا جاتا ہے، زبان و بیان کی صحت کا خیال رکھا جاتا ہے، صنائع بدائع کے استعمال پر زور دیا جاتا ہے، تخیل پر تعقل کو برتری حاصل ہوتی ہے اور نفس مضمون پر ہیئت کو ترجیح دی جاتی ہے۔

اردو شعر و ادب کے مزاج اور تنقید کو پیش نگاہ رکھتے ہوئے میں نے نوکلاسیکیت کی اصطلاح کا اطلاق اردو شاعری کے کلاسیکی دور کے بعد آنے والے ان شعرا کے شعری مزاج و منہاج اور فنی سرشت کے تعلق سے کیا ہے جنھوں نے کلاسیکی اصول و قواعد کو اپنی شعری کائنات کی اساس بنایا ہے نیز روایت کی معنی خیز اور تخلیقی توسیع کی ہے۔ انھوں نے زندگی کے شعور کی پیچیدگی اور کثیر العناصری کو بھی کسی حد تک قبول کیا ہے۔ میری رائے میں اس طرح نوکلاسیکی شعرا کلاسیکی شعری روایت کو استحکام بھی بخشتے ہیں اور نئے قاری سے کلاسیکی شاعری کا رشتۂ فہم و قبول بھی قائم کرتے ہیں۔



# کلاسیکی اور نو کلاسیکی غزل کی طرف

اردو شاعری کے منظرنامہ پر نظر ڈالنے سے یہ بات ظاہر ہو جاتی ہے کہ اصلاح سخن اور اصلاح زبان کے رویوں اور کوششوں نے اردو شاعری کو معیار بندی کے رجحان سے آشنا کیا، جس نے اردو شاعری کی کلاسیکی اور نو کلاسیکی بنیادوں کو مضبوط کرنے میں اہم کردار ادا کیا۔

جیسا کہ پہلے ہی عرض کر چکا ہوں کہ انگریزی ادب کی طرح اردو ادب میں کوئی باضابطہ کلاسیکی اور نو کلاسیکی دبستان شاعری نہیں ہے لیکن اردو میں بھی ایک مخصوص قسم کی کلاسیکی اور نو کلاسیکی شعری روایت ضرور ملتی ہے جس کا اثر نہ صرف اس مخصوص دور کے شعرا بلکہ بعد کے اور آج تک کے شاعروں پر نظر آتا ہے۔ اردو غزل پر عربی اور فارسی غزل کی کلاسیکی شعریات اور جمالیات کا گہرا اثر ہے۔ اس لیے یہ کہنا درست ہے کہ اردو میں ایک خاص مدت تک مواد پر ہیئت کو، موضوع پر انداز پیشکش کو اور معنی کی تہہ داری پر لفظ کی شرافت کو فوقیت رہی ہے۔ دبستان دہلی اور دبستان لکھنو کے حوالے سے اس کا اثر محسوس کیا جاسکتا ہے۔ اردو زبان اور شاعری کی ریختہ گوئی کی ابتدائی تحریک یا رجحان کو ایہام گوئی کے رجحان نے رد کرنے کی کوشش کی تھی۔ اصلاح زبان کے رویہ نے ایہام گوئی کے رجحان کے خلاف اپنا پرچم لہرا لیا تھا۔ اصلاح زبان کے رجحان کے ساتھ ساتھ ہی دہلی میں اصلاح سخن کا رجحان بھی سامنے آیا تھا۔ دراصل اصلاح زبان اور اصلاح سخن کے مذکورہ رجحانوں نے کلاسیکیت اور نو کلاسیکیت کی

پرورش کی۔ ان رجحانوں کے زیر اثر ہی شاعروں نے فنی اصول اور ضابطے مرتب کیئے ۔ استاد شاعروں نے لسانی، عروضی اور فنی صحت پر اصرار کیا اور اردو شاعروں کی اکثریت کے ذہن کو متاثر کیا۔ اردو کی کلاسیکی اور نو کلاسیکی غزل کی بنیادی خصوصیات میں کلاسیکی نظم وضبط کا احترام اور عروض اور قافیہ کے ضابطوں کا احترام شامل ہے۔ پروفیسر عنوان چشتی نے اس نقطۂ نظر کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے

"عربی میں قدامہ کی کتاب "نقد الشعر" اور ابن رشیق کی کتاب "کتاب العمدہ" خاص اہمیت کی حامل ہیں۔ فارسی میں عروضی سمر قندی کی کتاب 'چہار مقالہ' اور شمس الدین محمد بن قیس رازی کی کتاب 'المعجم فی معاییر اشعار العجم' بنیادی حیثیت رکھتی ہیں۔ اردو کے قدیم اساتذۂ سخن نے اپنے شعری نظریات کی بنیاد انھیں کتابوں پر رکھی۔ اس لیے انھوں نے بدیع، بیان اور معنی کے اصولوں سے استفادہ کیا۔ نیز زبان وبیان اور قواعد کی صحت پر خاص طور سے اصرار کیا۔ علاوہ ازیں انھوں نے عروض اور علم قوافی کا خاص اہتمام کیا۔ فائز دہلوی نے اپنی کلیات کے مقدمے میں اپنے تنقیدی نظریات کی بنیاد، صحت زبان پر رکھی ہے۔ محمد باقر آگاہ نے اپنے دیوان کے دیباچے میں اصناف سخن پر اظہار خیال کیا ہے۔ اس کے بعد اس روایت کو تذکرہ نگاری نے پروان چڑھایا۔ اردو تنقید کی یہ کلاسیکی روایت دہلی میں شاہ نصیر اور ذوق نیز لکھنو میں ناسخ کی صورت میں ایک واضح شکل اختیار کر لیتی ہے۔ ادبی معرکوں اور اصلاح سخن نے اس روایت کو ایک دبستان کی شکل عطا کی۔ کلب علی خاں نادر کی کتاب 'تلخیص معلی' اور حسرت موہانی کی 'نکات سخن' اس دبستان کی بوطیقا کی حیثیت رکھتی ہیں۔ اردو تنقید کے اس کلاسیکی دبستان کی بنیادوں کو داغ وامیر اور ان کے تلامذہ نے مزید مضبوط کیا۔" [۱۳]

اس طرح اردو کے بیشتر شاعروں پر ایک مخصوص نوعیت کی کلاسیکی اور نو کلاسیکی روایت کا اثر ہوا۔ میرا مقصد اس روایت کا تدریجی ارتقا بیان کرنا نہیں ہے اس لیے ذیل میں ان شعرا کے اسمائے گرامی پیش کئے جاتے ہیں جن پر ۱۹۴۷ء کے بعد اس روایت کا اثر دکھائی دیتا ہے۔

ان میں آرزو لکھنوی، امجد نجمی، بیخود دہلوی، بسمل سعیدی، تلوک چند محروم، ثاقب کانپوری، جگر مرادآبادی، جلیل مانک پوری، جمیل مظہری، حسرت موہانی، دل شاہجہاں پوری، روش صدیقی، سائل دہلوی، سراج لکھنوی، سیماب اکبرآبادی، شفیق جونپوری، فراق گورکھپوری، محوی صدیقی، منور لکھنوی، ناطق گلاؤٹھوی، نوح ناروی، وحشت کلکتوی، یگانہ چنگیزی، ساحر ہوشیار پوری، جگن ناتھ آزاد اور فضا ابن فیضی وغیرہ کے نام قابل ذکر ہیں۔

یہاں یہ بات بھی کہنے کے قابل ہے کہ اردو کے اکثر غزل گویوں کے ذہن پر براہ راست یا بالواسطہ اور شعوری یا غیر شعوری طور پر اردو کی کلاسیکی اور نو کلاسیکی روایت کا اثر ہے۔ یہاں تک کہ بعض ترقی پسند غزل گویوں مثلاً مجروح، جذبی اور تاباں اور اکثر جدید شاعروں مثلاً خلیل الرحمٰن اعظمی، نشتر خانقاہی، شاذ تمکنت، حسن نعیم وغیرہ کے ذہن پر بھی اس روایت کا اثر ہے۔ کیونکہ اردو میں یہ روایت ہیئت کو جمال آفریں بنانے پر زور دیتی ہے اس لیے غزل نگار شاعروں کا اس روایت کے اصولوں سے متاثر ہونا فطری سی بات ہے۔ ذیل میں ۱۹۴۷ء کے بعد کے مخصوص کلاسیکی اور نو کلاسیکی شاعروں کی غزلوں کے حوالے سے ان کی شعری پیکر تراشی کا تجزیہ پیش کیا جاتا ہے۔



# حسرت موہانی

اردو غزل پر حالی کے اعتراضات کے بعد، غزل کے احیا کے حوالے سے جو چند نام لیے جاتے ہیں ان میں حسرت موہانی کا نام نمایاں حیثیت کا حامل ہے۔ اس وقت کی عام غزل، تکرار مضمون اور رکاکت کے سبب متواتر مائل بہ تنزل تھی' حسرت نے غزل کو جذبات کے خلوص اور شائستہ طرز اظہار کا آئینہ اور عصری صداقتوں کا نگار خانہ بنایا۔

حسرت کی غزل کے خمیر میں جذبے کا خلوص اور داخلیت، احساس کی لطافت، سادگی اور صداقت کے ساتھ غنائیت بھی شامل ہے۔ انھوں نے عشقیہ تجربے کی شعری نقاشی کے ضمن میں جس بے ساختگی، خوشگواری اور فنی چابکدستی کا ثبوت فراہم کیا ہے وہ کچھ انھیں سے مخصوص ہے۔ واقعہ ہے کہ جو معصومیت، ملائمیت اور بیباکانہ کھرا پن ان کی شخصیت کا جوہر ہے وہی ان کی غزل کے مخصوص مزاج کی خوبی اور ان کی شاعرانہ شناخت بھی ہے۔ حسرت کے یہاں جذبے کی شدت اور احساس کی پر کیف تازگی کو باآسانی محسوس کیا جا سکتا ہے۔ ان کے شعری اظہار میں عشق کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ دوسری قابل ذکر بات یہ ہے کہ ان کا عشق خیالی دنیا کی چیز نہیں ہے بلکہ ان کا محبوب روشن خطوط، معطر پیرہن اور ارضی شخصیت رکھتا ہے اور یہی چیز ان کی شاعرانہ حقیقت پسندی اور زمینیت کی مظہر ہے۔ لیکن مذکورہ تمام باتوں کے اثبات کے ساتھ ساتھ اس حقیقت سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ان کی سوچ اکہری ہے اور اس کی کچھ

مخصوص حدود ہیں۔ اس چیز کا اثر ان کی پیکر تراشی پر بھی ہوا ہے۔ وہ محض حسّی کیفیات کے اظہار پر اکتفا کرتے ہیں جس کی وجہ سے ان کی پیکر تراشی شعری صنعت گری سے آگے نہیں بڑھتی۔ ان کا ذہن تجسیمی کم اور تجریدی زیادہ ہے۔ وہ حسن و عشق کی مادی دنیا سے آگے کی زندگی کے وسیع و عریض تجربات و تصورات اور گرانمایہ افکار کو حسّی کیفیات کے ساتھ آمیز کرنے کی بات غالباً سوچتے ہی نہیں ہیں۔ اسی لیے ان کی پیکر تراشی میں تصویر کم اور تصویریت زیادہ ہے۔ لیکن حسرت کے فکری اور شعری افق کے بہت زیادہ وسیع نہ ہونے کے باوجود ان کے شعری پیکر ایک ایسی فضا ضرور پیدا کرتے ہیں جس میں کیفیات تصویروں کی طرح چلتی پھرتی ہوئی محسوس ہوتی ہیں اور شاعر کے مافی الضمیر کی ترسیل میں معاون ثابت ہوتی ہیں۔

حسرت موہانی عشق و محبت اور اس کے متعلقات کا شعری اظہار جن کلیدی الفاظ اور ان کے تلازمات کی وساطت سے کرتے ہیں ان کے مطالعہ سے ان کے بیشتر حواس کی بیداری کا ثبوت ملتا ہے۔ حسرت کی غزل میں رخ یعنی چہرہ، پیرہن، زلف، یاد اور سخن یا گفتار کلیدی الفاظ کی حیثیت رکھتے ہیں اور آفتاب، مہتاب، حسن درخشاں، تاب نظر، جمال، رنگ، روشنی، گلزار، خوشبو، مشام، جسم، جلوہ، آنکھ، نافۂ تاتار، مشامِ مست، خانہ جاں، دامان نظر، ترک الفت، زیر لب آہ، انکار، اقرار، شور اور چرچا وغیرہ الفاظ و تراکیب کلیدی الفاظ کے متلازمات کے طور پر استعمال ہوئے ہیں۔ ان کے یہاں باصرہ اور شامہ کی بنیاد پر تشکیل پانے والے پیکروں کی اگرچہ بہتات ہے لیکن سامعہ، لامسہ اور یادداشت اور باصرہ و شامہ کے اختلاط کے عمل نے رنگارنگ پیکروں کی ایک کہکشاں ترتیب دی ہے۔ ان کی غزل جہاں داستان زلف و رخ اور حکایت جسم و ملبوس سے مملو ہے

وہیں خواہ کم کم ہی سہی ماضی کی نیرنگیوں کو حال کے آئینے میں دیکھنے، جہاں زیست میں محبوب کے حسن روز افزوں کا چرچا سننے اور بزم اغیار میں اشارتاً ہاتھ دبا دینے کی روداد بھی بیان کرتی ہے۔ حسرت نے اپنے عشقیہ تجربات و تصورات اور حسن و عشق کے باہمی تناظر کو روشن کرنے کے لیے رنگ و نور اور ان کے تلازمات کا استعمال کثرت سے کیا ہے بلکہ یہ کہنا چاہئے کہ قوت باصرہ کی مدد سے محبوب کے سراپے کو متصور کرنے کے ضمن میں حسرت نے مظاہر و مناظر سے رنگ، روشنی اور ان کے ایسے تلازمات کو منتخب کیا ہے جو ان کی اندرونی کیفیات اور جذبات کے متبادل بن گئے ہیں۔ حسرت کے بصری پیکروں کا اندازہ درج ذیل اشعار کی مدد سے کیا جا سکتا ہے

یہ ہے ان کے اک روئے رنگیں کا پرتو
بہارِ طلسمِ لطافت نہیں ہے

شبِ وصال، شبِ ماہ گر نہیں تو نہ ہو
اک آفتاب ہے جو ماہتاب کے بدلے

رنگ سوتے میں چمکتا ہے طرحداری کا
طرفہ عالم ہے ترے حسن کی بیداری کا

رہ گئی ناکام و حیراں میری چشم اشتیاق
کامیابِ نور تھا کس درجہ حسن روئے دوست

ترے روئے دلآرا کے تصور کا یہ عالم تھا
کہ چشم شوق میں اک حسن کا گلزار پیدا ہے

شوق دیکھے تجھے کس آنکھ سے اے مہر جمال
کچھ نہایت ہی نہیں تیری درخشانی کی

روشن جمال یار سے ہے انجمن تمام
دہکا ہوا ہے آتش گل سے چمن تمام

اللہ رے جسم یار کی خوبی کہ خود بخود
رنگینیوں میں ڈوب گیا پیرہن تمام

پہلے شعر میں محبوب کے روئے رنگیں کے پرتو سے بہار کی لطافتوں کے جادو کا جاگنا حسن محبوب کی ایسی تصویر کھینچتا ہے جو رنگ و نور سے لبریز ہے۔ دوسرے شعر میں محبوب کو آفتاب کہہ کر رنگ اور روشنی کے حوالے سے اس کے حسن کو نمایاں کیا گیا ہے۔ تیسرے شعر میں سوتے میں حسن کے بیدار ہونے اور رنگ طرحداری کے چمکنے کے بیان سے نیند اور بیداری یعنی اندھیرے اور اجالے کے تضاد کے ذریعہ حسن محبوب کی طرفگی کو نمایاں کیا گیا ہے۔ چوتھا شعر چشم اشتیاق کے ناکام و حیران رہ جانے کے اظہار سے حسن روئے دوست کے کامیاب نور ہونے کی تصویر پیش کرتا ہے۔ پانچویں شعر میں محبوب کے روئے دلآرا کے تصور سے ہی چشم شوق میں حسن کے گلزار کے پیدا ہو جانے کا تصور، رنگ و بو سے

شاعر کے ذہنی تعلق کا پتہ دیتا ہے۔ چھٹے شعر میں جمال یار کی درخشانی کا بے نہایت ہونا اور ذوق دیدار کے باوجود آنکھ کا ناکام ہو جانا روشنی کے معمول کے وسیلے سے جمال یار کو مجسم کرتا ہے۔ ساتویں شعر میں جمال یار کو آتش گل اور جمال یار سے منور انجمن کو دہکا ہوا چمن کہہ کر محبوب کے حسن کو رنگ اور روشنی کے ذریعہ واضح کیا گیا ہے اور آخری شعر میں جسم یار کی خوبی کے سبب پیرہن کا رنگینیوں میں ڈوب جانا محبوب کے سحر انگیز سراپے کو رنگ کے توسط سے نقش کرتا ہے۔ یہ تمام اشعار شاعر کے بصری ادراک میں رنگ اور روشنی کے عمل، اہمیت اور محبوب کی شخصیت کو نہایت مرصع انداز میں پیش کرتے ہیں۔ ان شعروں کا مطالعہ فکر و تخیل اور رمز و ایمائی دور رس اور پر پیچ وادیوں کی سیر تو نہیں کراتا لیکن ایسے رنگین اور پُر نور مرتعش جلوؤں کا دیدار ضرور کراتا ہے جو بصارت کی سحر انگیز رنگینیوں تک لے جاتے ہیں۔

حسرت نے بصری محرکات اور محسوسات کے ساتھ ہی قوت شامہ سے بھی خوب خوب کام لیا ہے۔ بالفاظ دیگر یہ کہا جا سکتا ہے کہ باصرہ کے بعد شامہ ہی وہ دوسری اہم حس ہے جس نے ان کی پیکر تراشی میں کلیدی رول ادا کیا ہے اور دلفریب شعری پیکر تراشے ہیں۔ ملاحظہ کیجئے

جس نے سونگھی ہو ترے زلف سیہ کار کی بو
کیا پسند آئے اسے نافۂ تاتار کی بو

آج تک جس سے معطر ہے محبت کا مشام
آہ کیا چیز تھی وہ پیراہن یار کی بو

عجب اس کی خوشبو ہے کچھ روح پرور
وہ پوشش جو تھی اس تنِ نازنین پر

خوشبو ترے ملبوس کی لائی ہے کہاں سے
تجھ تک تو ہوا تھا نہ گذر بادِ صبا کا

پائی ہے جگہ پا کیِ دامانِ نظر میں
خوشبوئے صبا نے تری چادر سے نکل کر

خود خود بوئے یار پھیل گئی
کوئی منت کشِ صبا نہ ہوا

زلف سیہ کار کی بو، نافۂ تاتار کی بو، محبت کا معطر مشام، پیرہنِ یار کی بو، پوشش یار کی روح پرور خوشبو، ملبوس کی خوشبو، خوشبوئے صبا، اور بوئے یار وغیرہ الفاظ و تراکیب مذکورہ بالا اشعار میں بنیادی حیثیت کی حامل ہیں۔ خوشبو کا لفظ ان تمام اشعار میں ایک اہم محرک کے طور پر سامنے آیا ہے۔ یہی محرک قوت شامہ کو متواتر مہمیز کرتا ہے اور محبوب کے سراپے کو قوت شامہ کی وساطت سے مجسم کرنے میں نہایت اہم کردار عطا کرتا ہے۔ حسرت کے یہاں محبوب کے پیرہن، جسم، گیسو اور دہن سے امنڈنے والی خوشبو، جذبۂ محبت کی سرمستی اور عشق کی جنوں خیزی کو اپنے سائے میں پروان چڑھاتی ہے۔ ان کی غزل میں شامی پیکر خوابیدہ خواہشات کو بیدار کرنے اور ان کو تیز سے تیز تر بنانے کا موثر ذریعہ ثابت

ہوتے ہیں۔ نیز محبوب کی شخصیت کی ایسی تصویر کشی کرتے ہیں جو محض لطائف شعری ہی کی حامل نہیں ہوتی بلکہ شاعر کے احساس اور خواہشات کی آئینہ دار بھی ہوتی ہے۔

پیشتر کہا گیا ہے کہ حسرت نے غزل میں باصرہ اور شامہ کے ساتھ ہی سامعہ، لامسہ، یادداشت اور باصرہ، شامہ و لامسہ کے اختلاط کے عمل سے بھی رنگا رنگ پیکر تخلیق کئے ہیں جو ان کے شعری منظر نامے پر کسی قسم کی پیچیدگی یا گہرائی نہیں، بلکہ بیان کی شگفتگی، ہلکی ہلکی پر کاری اور حسن کاری کے مظہر ثابت ہوتے ہیں۔ ذیل کے سطور میں حسرت کے ایسے اشعار مختصر تجزیے کے ساتھ پیش کئے جاتے ہیں جن میں سماعی، یادداشتی اور مخلوط پیکروں کو دیکھا جا سکتا ہے

سماعی پیکر ۰

آج سن کر میرے نالوں کو زراہِ التفات
زیرِ لب اس نے بھی کھینچی ایک آہِ التفات

دلِ مایوس کو گرویدۂ گفتار کر لینا
وہ ان کا پردۂ انکار میں اقرار کر لینا

جہاں جاؤ جہان زیست میں اک شور برپا ہے
جدھر دیکھو تمہارے حسنِ روز افزوں کا چرچا ہے

عاشق کے نالوں کو زراہ التفات سن کر زیر لب آہ التفات کا کھینچنا، انکار کے پردے میں اقرار کر کے عاشق کے دلِ مایوس کو گرویدۂ گفتار کر لینا اور محبوب کے حسن

روز افزوں کے چرچے کا شور میں بدل جانا وغیرہ ایسے محسوسات ہیں جو نہ صرف حسِ سماعت کو متحرک کرتے ہیں بلکہ احساسات کی مرتعش تصویروں کو بھی جنم دیتے ہیں۔

**یادداشتی پیکر**

دلِ پر شوق میں آئی کرمِ یار کی یاد
کہ چمن میں قدمِ بادِ بہاری آیا

وہ دن اب یاد آتے ہیں کہ رہتے تھے بہم دونوں
نہ تھے آگاہ آزارِ غمِ فرقت سے ہم دونوں

جب سوا میرے نہ تھا کوئی نشانہ تیرا
یاد ہے مجھ کو ابھی تک وہ زمانہ تیرا

دوپہر کی دھوپ میں میرے بلانے کے لیے
وہ ترا کوٹھے پہ ننگے پاؤں آنا یاد ہے

ان اشعار میں کرمِ یار کی یاد کے چمن میں بادِ بہاری کے آنے کی مثال بن جانے، غمِ فرقت میں ایک ساتھ گزرے ہوئے دنوں کے یاد آنے اور عاشق سے ملاقات کے لیے دوپہر کی کڑی دھوپ میں محبوب کے چھت پہ ننگے پاؤں آنے کی یاد کا عمل تحت الشعور میں بسی ہوئی پرچھائیوں کو حافظہ اور تخیل کی مدد سے شعری پیکر کا روپ عطا کرتا ہے۔

**مخلوط پیکر :**

ہوس انگیز تمنا ہے لبِ یار کا رنگ
روشنی بخش نظر ہے مئے گلنار کی بو

محبوبی و رنگینی ہے جزوِ بدن تیری
سرشارِ محبت ہے خوشبوئے دہن تیری

کیا کہیے بیان اس تنِ نازک کی حقیقت
خوشبو میں ہے کل بو تو لطافت میں ہے سب رنگ

بزمِ اغیار میں ہر چند وہ بیگانہ رہے
ہاتھ آہستہ مرا پھر بھی دبا کر چھوڑا

پہلے شعر میں لبِ یار کا رنگ قوتِ بصارت کی اور مئے گلنار کی بو حسِ شامہ کی نمایندگی کرتی ہے۔ دوسرے شعر میں محبوبی و رنگینی کا جزوِ بدن ہونا حسِ بصارت کو متحرک کرتا ہے اور خوشبوئے دہن کا سرشارِ محبت ہونا حسِ شامہ کو مہمیز کرتا ہے۔ تیسرے شعر میں تنِ نازک اور رنگ کے الفاظ بصری احساس کو ابھارنے کے لیے اور خوشبو کا لفظ حسِ شامہ کو متاثر کرنے کے لیے استعمال کیا گیا ہے اور آخری شعر میں بزمِ اغیار میں بیگانہ رہنے کے عمل نے بصری تصویر ابھاری ہے اور ہاتھ کو آہستہ سے دبانے کے ذریعہ لمسی حس کو بیدار کیا گیا ہے۔ ان اشعار میں بیک وقت دو حواس کی نمائندگی کرنے والے مخلوط شعری پیکر سامنے آتے ہیں۔

حسرت موہانی کی غزل میں بصری اور شامی پیکروں کی بہتات ہے اگرچہ وہ کہیں کہیں سماعی، لمسی اور یادداشتی پیکر تراشی کو بروئے کار لاتے ہیں لیکن انہوں نے رنگ و بو کے محرکات کو نہایت فراوانی کے ساتھ برتا ہے اور رنگ و بو کی رمزیاتی اہمیت کے زبردست ادراک کا ثبوت فراہم کیا ہے۔ حسرت کی غزل میں جذبے کو تصویر بنانے کے ذیل میں رنگ و بو کے محاکات کا کردار بہت نمایاں ہے۔ چنانچہ ان کو قوتِ باصرہ اور قوتِ شامہ کا شاعر بھی کہا جا سکتا ہے۔



# آرزو لکھنوی

آرزو لکھنوی کی کل کائناتِ شعر حسن و عشق کے مضامین پر منحصر ہے۔ نیز ان کا عشقیہ منظر نامہ اپنی مخصوص حدود اور معنویت رکھتا ہے۔ ان کی غزل جذبے کی گہرائی اور تخیل کی بلند پروازی اور ماورائیت سے کم کم آشنا ہونے کا ثبوت فراہم کرتی ہے۔

آرزو کی غزل داخلی جذبے کی عکاسی سے عبارت ہے۔ ان کے یہاں کہیں کہیں متصوفانہ تجربات کا احساس و انعکاس بھی نظر آتا ہے اور بعض اوقات عشق و محبت کے حوالے سے عصری، تہذیبی اور سماجی حالات کا اظہار بھی ہوتا ہے۔ جبکہ ان کا خاص میدان عشق و محبت کی مختلف النوع کیفیات مثلاً محبوب کا حسن و شباب، ستم شعاری، عاشق کی وفاداری، حرماں نصیبی، الم پرستی اور غم خواری کے تجربات کی پراثر اور پر درد انداز میں تصویر کشی کرنا ہے۔ مذکورہ شعری روش نے ان کی پیکر تراشی کو بھی متاثر کیا ہے۔ پیکر کا خمیر کیونکہ شاعر کی حسی کیفیات، تصورِ حیات و کائنات اور اس کے فنی شعور کے امتزاج سے اٹھتا ہے۔ چنانچہ آرزو لکھنوی نے اپنے لورا پنے محبوب کے روابط کی گوناگوں نوعیتوں کو اسی وسیلہ سے مرتسم کیا ہے ان کے یہاں بصری پیکروں کی کثرت ہے خواہ ان پیکروں کی بنیاد اعلیٰ وارفع افکار و تصورات نیز زندگی کے وسیع تر تجربات پر نہیں ہے لیکن ان کے پیکر محبت کے منظر نامے کو قاری و سامع کی آنکھوں کے سامنے حسن و خوبی گزارنے میں کامیات ضرور ہیں۔ مثلاً

(۱) بتاتی ہے یہ ریزشِ اشکِ خونیں
کہ اک زخم ہے جو نمایاں نہیں ہے

(۲) سرشکِ خونی کا کل فسانہ لپیٹ رکھا ہے اک ورق میں
نچوڑنے پر لہو نہ ٹپکے تو آستیں آستیں نہیں ہے

(۳) سرخیِ چشمِ اشک بار آتشِ زیرِ آب ہے
جوششِ غم میں جانِ زار ماہی دل کباب ہے

(۴) ہو کے آنسو بہہ چکا خونِ جگر اس پر یہ حال
آگ دل کی کہہ رہی ہے اور پانی چاہیئے

(۵) آئے جو وہ جل کے خاکستر ہو جز یادِ حبیب
دل کو غم سے ایسا آتش خانہ ہونا چاہیئے

(۶) خطرے میں جان جس سے ہے جان سے بھی پیارا
رنگیں عذار شعلہ قاتل بھی ہے حسیں بھی

(۷) رخِ رنگیں کے پرتو نے نقابِ رخ سے چھن چھن کر
یہاں تک رنگ برسائے کہ ہے سارا جہاں رنگیں

(۸) دوزخ میں مجھ کو ڈال دیا سوزِ ہجر کی
الفت میں بال بال گنہ گار دیکھ کر

(۹) دیکھتا کاش اپنا منہ پہلے شکستہ آئینہ
نقشِ صورت گر نے صورت گر کے ٹکڑے کر دیئے

(۱۰) حسن تو آئینہ بن کر ہو چکا ہے چور چور
اس مٹے پر بھی یہ عالم ہے کہ دیکھا چاہیئے

(۱۱) اپنی تلوار بن بیٹھی جوانی باڑھ پر آکر
غضب ڈھائے گا یہ انداز جب آغاز قاتل ہے

(۱۲) گرما گیا لہو نگہ یار دیکھ کر
جنبش رگِ گلو کی ہے تلوار دیکھ کر

شروع کے تین اشعار میں اشکِ خونیں، لہو، سرشکِ خونی، سرخیٔ چشم، آتش ریزیٔ آب اور ماہی دل کا کباب ہونا ایسے الفاظ اور ترکیبیں ہیں جن سے رنگین بصری شعری پیکر کی تشکیل ہوتی ہے۔ چوتھے شعر سے آٹھویں شعر تک رنگ اور روشنی کی ایک دنیا تھر تھراتی ہوئی نظر آتی ہے۔ خونِ جگر کا آنسو ہو کر بہہ جانا، دل کی آگ کا پانی طلب کرنا، دل کا آتش خانہ ہونا اور بجز یادِ حبیب ہر چیز کا خاکستر ہو جانا، محبوب کا رنگین عذار شعلہ کی طرح قاتل اور حسین ہونا، رخِ رنگین کے پرتو کا نقاب

ررخ سے چھن کر تمام دنیا کو رنگین کر دینا اور عاشق کو سوز ہجر کی دوزخ میں ڈال دینا، غیرہ ایسے محسوسات ہیں جو خون اور آگ کے مختلف الجہات بصری پیکر کھڑے کرتے ہیں۔ ان تمام پیکروں میں رنگ اور روشنی کی حیثیت بنیادی ہے۔ نویں اور دسویں شعر میں آئینے کا پیکر بھی رنگ اور روشنی سے تعلق رکھتا ہے۔ نیز آخری دو اشعار میں محبوب کے جوشِ جوانی اور نگاہ ناز کو تلوار کی تصویر بنا دیا گیا ہے۔ تلوار کا خون اور خون کا رنگ سے جو تعلق ہے وہ ظاہر ہے۔ ان تمام اشعار میں حسن و عشق کے مختلف تجربات اور کیفیات کو کہیں ساکت اور کہیں متحرک تصویروں میں ظاہر کیا گیا ہے۔ یہاں معنی کی کوئی پیچیدگی نظر نہیں آتی لیکن رنگ اور روشنی نیز رنگ اور روشنی کے تعلق سے خون اور آگ کے الفاظ کا انتخاب شاعر کے ہجر و حرماں اور سوز دروں کو بصری پیکروں کی شکل میں قاری و سامع کے پردۂ ادراک پر منشکل کر دیتا ہے۔

بصری پیکروں کے علاوہ آرزو کے محسوساتی و تصوراتی، سماعی اور متصوفانہ پیکروں کا مطالعہ بھی بے سود نہ ہوگا۔ وہ عام طور پر محبوب کا تصور ستم شعاری اور حسن کے وسیلے سے کرتے ہیں۔ سماعت کی سطح پر نالہ، آہ، رسیلی بانسری کی قاتل آواز، نزع کی ہچکی، آوازِ شکستِ ساز اور صورِ محشر کے الفاظ ان کے سوزِ دل کو مجسم کرتے ہیں۔ متصوفانہ اشعار میں خودی، بیخودی، خلوت، جلوت، سکوت، جنون پردہ در، نزہت رنگ وبو، کتاب حسن، چاند، چکور، حقیقت اور مجاز جیسے الفاظ و تراکیب کا سہارا لیا گیا ہے۔ پیکر تراشی کی رو سے فنی بنیادوں کے کمزور ہونے کے باوجود آرزو دیگر ہم عصر لکھنوی شعرا سے کہیں آگے نظر آتے ہیں۔ ان کی غزل میں بصری، تصوراتی اور سماعی محسوسات کی مدد سے شاعری کو مصوری کا نعم البدل بنانے کی جو کوشش نظر آتی ہے وہ ان کی غزلیہ شاعری کی اثر

پذیری میں اضافے کا موجب بنتی ہے۔ ذیل میں ان کے ایسے اشعار پیش کئے جاتے ہیں جن کے ذریعہ ان کے تصوراتی اور محسوساتی پیکروں کو پرکھا جاسکتا ہے

(۱) وہ کامیاب تھا یوں بھی جو کامیاب نہ تھا
سحر تک آنکھوں میں تم پھر رہے تھے خواب نہ تھا

(۲) وہ جب سے چھپ کے بیٹھے ہیں پھرا کرتے ہیں نظروں میں
یہ شوخی خود نمائی کی ہے یا پردہ نشینی کی

(۳) تابعِ سعیٔ رہائی ہے مری وسعتِ قید
جو کڑی ٹوٹ کے بکھرے وہ سلاسل ہو جائے

(۴) بست دے اپنے تصور کو جو مجبور اسیر
وسعتِ صحنِ چمن داخلِ زنداں ہو جائے

(۵) دیکھو تو ذرا شکل پشیمانِ ستم کی
کہتے نہیں بنتا کہ یہ جلاد وہی ہے

(۶) خدا جانے کیا کیا ستم اور ڈھائے
وہ قاتل نظر جو پشیماں نہیں ہے

(۷) دیکھے دیکھے ترے آئینِ حکومت اے حسن
ظلم کی رسم تو ہے رحم کا دستور نہیں

(۸) جزا کے بدلے سزا دیکھ لی عدالت حسن
گلہ ستم کا گنہ ہے ستم گناہ نہیں

پہلے دو اشعار خواب اور تصور کے حوالے سے عشق کے کامیابِ دید اور پردہ در شوخی محبوب ہو جانے کا مصور اظہار ہے۔ اس کے بعد کے دو اشعار میں سعیٔ رہائی کی بدولت زنجیر کی ٹوٹی ہوئی کڑیوں کا زنجیروں کی شکل اختیار کر کے قید کی وسعت کو بڑھا دینا اور اسیر کے تصور کی راہ سے وسعت صحن چمن کا داخل زنداں ہو جانا تصوراتی نیرنگیوں کو مجسم کرتا ہے۔ پانچویں شعر میں ستم شعار محبوب کا پشیمانی کے باعث معصوم بن جانا اصلاً محسوساتی سطح پر عاشق کی معصومیت کو متشکل کرتا ہے اور بعد کے تینوں اشعار میں محبوب کے پشیمانِ ستم نہ ہونے، آئین حکومت حسن میں ظلم کی رسم کے رائج ہونے اور دستور رحم کے نہ ہونے نیز عدالتِ حسن میں جزا کے بدلے سزا اور ستم کے بجائے شکایتِ ستم کے گناہ ہونے کا بیان، حسن کی ستم شعاری اور عشق کی ستم رسیدگی کو احساس کے ورق پر تصویر کرتا ہے۔ ان اشعار میں خواب، قید، تصور اور ستم کلیدی الفاظ ہیں اور آنکھیں، شوخی، رہائی، خود نمائی، کڑی، سلاسل، پشیمان، اسیر، جلاد، قاتل، صبح، چمن، دستور، آئینِ حکومت اور گناہ وغیرہ کلیدی الفاظ کے تلازمات کے طور پر استعمال ہوئے ہیں۔

سماعی اور متصوفانہ پیکروں میں پردۂ آواز اور پردۂ راز کے محاکات ایک

خاص انداز سے ردعمل ہوئے ہیں

**سماعی پیکر :**

(۱) نہ کوئی حرفِ حکایت نہ کوئی کلمۂ شوق
جگر سے تابہ زباں اک لکیر آہ کی ہے

(۲) رسیلی بانسری کانوں میں تو ٹپکائے جا امرت
اسے کہنے دے جو کہتا ہے یہ آواز قاتل ہے

(۳) نزع کی ہچکی شکستِ ساز ہے
نالہ ٹوٹے تار کی آواز ہے

(۴) ملے جو آہ کا وقفہ تو وقت پرسشِ حال
ہر اک سوال کا اپنے جواب لیتا جا

(۵) سانس کا تار ٹوٹ جائے ٹوٹے نہ تار آہ کا
ایک ہی لے پہ گائے جا ایک ہی دھن بجائے جا

(۶) بے اختیار نالہ دہن سے نکل گیا
اک تیر تھا کہ چھٹتے ہی سن سے نکل گیا

(۷) نغمہ ہائے روح پرور کی قیامت خیزیاں
ہے سریلی بانسری یا صورِ محشر ہاتھ میں

پہلے شعر میں مقام آہ کی تجسیم اس انداز میں کی گئی ہے کہ حرف شکایت اور کلمہ

شوق بے معنی ہو جاتے ہیں۔ دوسرے شعر میں عشق کی اس کیفیت کی پیشکش کی گئی ہے جہاں قاتل آواز بھی امرت بن جاتی ہے۔ تیسرے شعر میں نزع کی ہچکی کو شکستِ ساز اور نالے کو ٹوٹے ہوئے تار کی آواز کے وسیلے سے تصویر کیا گیا ہے چوتھے شعر میں آہ کا پیکر حسن و عشق کی مکمل داستان کو محیط ہے۔ پانچویں شعر میں آہ کے پیکر میں زندگی کی انتہائی حقیقت سمٹ کر آگئی ہے۔ چھٹے شعر میں تیر کا سن سے نکل جانا نالے کی شدت کو مرتسم کرتا ہے۔ ساتویں شعر میں اس حالت کی عکاسی کی گئی ہے جب روح پرور نغموں کے قیامت سامان ہو جانے کے سبب سریلی بانسری پر بھی صورِ محشر کا گمان گذرنے لگتا ہے۔ یہ تمام پیکر قوتِ سماعت کو متحرک کرتے ہیں۔

**متصوفانہ پیکر**

نزہت رنگ و بوئے گل ہے وہ طلسم در طلسم
جس کی کتابِ حسن کا ہر اک ورق کتاب ہے

بے خودی میں بھی خموشی، بے خودی میں بھی سکوت
حل ہو کیوں کر یہ معمہ کون کس منزل میں ہے

چاند میں گم چکور خود چاند کہیں چھپا ہوا
اپنی تلاش ختم کر اس کا پتہ لگائے جا

پھر ہے کیا اے مری محرومیِ دیدار یہ راز
وہ بھی پردے میں نہیں آنکھ بھی بے نور نہیں

خودی اک کرشمہ ہے خود بے خودی کا
خطا کوئی بھی ہو خطا وہ نہیں ہے

ان اشعار میں رنگ وبوئے گل کے حُسن کی طلسمی کتاب کے ہر ایک ورق کا بجائے خود ایک کتاب کی حیثیت رکھنا، سکوت خودی اور بے خودی کا عشق حقیقی کی دو مختلف منازل کی شکل اختیار کر لینا، چاند کی جستجو میں چکور کا خود چاند میں گم ہو جانا، حقیقت کے عیاں ہونے اور چشم بینا رکھنے کے باوجود محروم دیدار حقیقت ہونا اور اصل خودی ہونے کے باعث بے خودی کا گناہ نہ ہونا ایسا تخلیقی اظہار ہے جو حقیقت کی جستجو کی تصویر کشی کرتا ہے۔ یہ جستجو، جستجوئے محض نہیں بلکہ اس میں جذبے کی شدت پنہاں ہے۔ ان پیکروں میں بعض محاکات مظاہر فطرت سے اخذ کئے گئے ہیں۔ نزہتِ رنگ وبوئے گل اور چاند کو حقیقتِ اعلیٰ کے پرتو کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ مذکورہ دونوں چیزوں کا رنگ اور روشنی سے جو تعلق ہے وہ کسی وضاحت کا محتاج نہیں۔ آرزو لکھنوی کو رنگ اور روشنی سے جو خصوصی ربط ہے اسی کی بدولت وہ سادگی میں پُرکاری کے جوہر دکھاتے ہیں۔ ان پیکروں میں کسی قدر پیچیدگی اور فکری عنصر موجود ہے لیکن ایسے پیکر خال خال ہی نظر آتے ہیں ۔کلیدی حیثیت کے حامل تو آرزو کے وہ پیکر ہیں جن کا مرکز و محور عشق و محبت کی داستان ہے۔ وہ اشیاء و کیفیات کو مخصوص ذاتی ادراک کی بنیاد پر من و عن شعری پیکر میں ڈھال دیتے ہیں چنانچہ ان کے شعری پیکر محض چند حواس کو متحرک کرنے پر ہی اکتفا کرتے ہیں۔



# سیمابؔ اکبرآبادی

سیمابؔ اکبرآبادی کا شمار اساتذہ میں ہوتا ہے۔ اپنے ایک شعری مجموعے 'کلیم عجم' میں انھوں نے اپنے شاعرانہ نظریات بھی قلمبند کیے ہیں، جن کے مطابق وہ شاعری میں بلند خیالات اور بلند انسانی جذبات کی ترجمانی کے حامی نظر آتے ہیں۔ فلسفہ حقائق و معرفت کی پیشکش ان کا پسندیدہ شعری طریقۂ کار ہے۔ ایسی شاعری جس میں صرف عورت اور اسکے متعلقات کا بیان ہو، سیماب اُس کے منکر ہیں۔ ان کی شاعری کا موضوع، حسنِ محض اور عشقِ محض ہے۔ نیز نظم کو غزل پر ترجیح دیتے ہیں۔ یہ بات الگ ہے کہ موصوف نے سیکڑوں کی تعداد میں غزلیں کہی ہیں۔

سیماب کی غزلوں کے مطالعہ سے مذکورہ بالا موضوعاتِ شعری اور نظریاتِ شعری کی تائید ہو جاتی ہے۔ اکثر اوقات ان کی لمبی لمبی غزلوں کے بیشتر اشعار میں موضوعی تسلسل نظر آتا ہے جو اُن کی غزلوں کی نظمیت یا غزل پر نظم کی فوقیت کے تصور کو ظاہر کرتا ہے۔ ان کے یہاں تصوف و معرفت اور عشق حقیقی سے متعلق نکات بھی ملتے ہیں، لیکن ان تمام باتوں کے باوجود ان کی شعری کائنات کا دائرہ صرف مشاہدے اور تصور تک محدود ہے چنانچہ ان کی غزل کو آنکھ اور تصور کی شاعری کہا جائے تو غلط نہ ہوگا۔ وہ بصری اور تصوراتی پیکروں کی تعمیر و تشکیل پر اکتفا کرتے ہیں۔ حسن کے جلووں کا مشاہداتی تاثر، انقلابِ آزادیٔ وطن اور حصولِ آزادی کے بعد کی غیر اطمینان بخش فضا اور عشقِ حقیقی وغیرہ ایسے

موضوعات ہیں جن کو سیماب کے غزلیہ شعری اظہار میں بنیادی حیثیت حاصل ہے۔

زیست کے خارجی عوامل سے شاعر کے داخلی تحفظات کی مناسبت و مطابقت اور تضاد دونوں ہی حالتیں اس کی فکر کو متاثر کرتی ہیں۔ ہر عمل کا ردّ عمل ہوتا ہے لیکن اثبات کے مقابلے میں تضاد کی کیفیت زیادہ شدید رد عمل پیدا کرتی ہے اور یہ رد عمل معاشرے کی معاصر فضا سے شاعر کے خیالات کے ٹکراؤ، جذبات کی کسک اور ذہنی کرب کی شکل اختیار کر لیتا ہے، نیز شاعری میں مذکورہ تمام چیزیں اور کیفیتیں شاعر کے کلیدی الفاظ کی مدد سے شعری پیکروں کو جنم دیتی ہیں۔ سیماب کی غزل میں اجالا، آگ، انقلاب، آزادی، ہستی، مجاز اور حقیقت کلیدی الفاظ کی حیثیت کے حامل ہیں اور شب، سحر، تصویر، جلوہ، شمع، سوز، پروانہ، خون، جگنو، ستارے، چراغاں، چاندنی، سجدہ، قیامت، جہنم، جنت، کوثر، فردوس، جبرئیل، حیات، موت، نماز، خودی، بے خودی، کلیم، طور، جلالت، معراج، فقر، مقام، لامقام، لامکاں، تجلی، بہشت جیسے الفاظ کلیدی الفاظ کے تلازمات کے طور پر استعمال ہوئے ہیں۔ ان بنیادی اور ثانوی الفاظ سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ سیماب کے شعری مزاج کو روشنی کے محاکات اور مذہبی و متصوفانہ اصطلاحات سے خصوصی ربط ہے۔ ذیل میں کچھ ایسے اشعار پیش کیے جاتے ہیں جن میں ذہنی ارتعاشات کو روشنی کے محاکات کی مدد سے بصری پیکروں میں تبدیل کر دیا گیا ہے

جن کی جلووں کے اجالوں میں بسر ہوتی ہے<br>
ان کی اک شب میں کئی بار سحر ہوتی ہے

نہ جانے ایسی کیا تلخی بھری ہے چند لفظوں میں
تڑپ جاتا ہے دل، لب پر جب ان کا نام آتا ہے

ہزاروں سوز در دل لوٹ آئے طور پر ہو کر
یہ تم نے کیا لگا دی آگ اک دن جلوہ گر ہو کر

سوز سرمایہ ہے ہم سوختہ سامانوں کا
شمع کا اس پہ اجارہ ہے نہ پروانوں کا

ہو دور بیں نگاہ تو غم ہے ہر اک خوشی
آئینہ سحر میں جھلکتی ہے شام بھی

صحرا میں جگنوؤں سے ستاروں سے چرخ پر
فطرت ہے دور دور چراغاں کئے ہوئے

سوزِ دل سے ہے محبت میں بقائے جاوداں
زندگی کو آگ سے نشوونما دیتا ہوں میں

شریکِ حال توجہ ہوئی ہے جب ان کی
چمک اٹھے ہیں اندھیرے بھی چاندنی کی طرح

ان شعروں میں جلوں کے اجالوں میں بسر ہونا، اک شب میں کئی بار سحر ہونا، محبوب کے نام سے دل کے تڑپ جانے کے باعث لفظوں میں بھری ہوئی تجلی کا احساس ہونا، محبوب کے جلوے کی آگ کا ہزاروں سوزشوں کے طور پر ہو کر دل میں لوٹ آنے کے مترادف ہونا، شمع و پروانہ کی طرح عاشق سوختہ ساماں کا بھی سوز سے خصوصی ربط ہونا، آئینہ سحر میں جھلکتی ہوئی شام کی طرح خوشی میں غم کا سایہ دیکھنا، فطرت کا صحرا میں جگنوؤں کی چمک اور آسمان پر ستاروں کی ضو سے چراغاں کرنا، آگ نما سوزِ دل سے محبت نما دل کو نشو و نما اور بقائے جاوداں دینا اور محبوب کی توجہ سے اندھیروں کا اجالوں کی طرح چمک اٹھنا قوتِ بصارت کی تصویر سازی کے کرشمے ہیں۔ ان پیکروں کے بنیادی استعاروں میں روشنی کے ساتھ رنگ کا عنصر بھی جھلکتا ہے۔ تجلی، آگ اور جگنو وغیرہ روشنی کے ساتھ ہی رنگ سے بھی تعلق رکھتے ہیں اور کہیں کہیں روشنی اور تاریکی کے تضاد نے بھی شعری تصویر کو نمایاں کرنے میں اہم کردار ادا کیا ہے۔ مثال کے طور پر ایک شب میں کئی بار سحر ہونے، آئینہ سحر میں شام کے جھلکنے اور اندھیروں کے چاندنی کی طرح چمک اٹھنے کے عمل سے ایسی تصویریں آنکھوں کے سامنے آتی ہیں جو مختلف ہوتے ہوئے بھی ایک دوسرے کے لیے لازم و ملزوم کی حیثیت رکھتی ہیں اور معنوی ترسیل میں معاون ثابت ہوتی ہیں۔

سیماب کے تصوراتی اور محسوساتی پیکر بھی توجہ کے مستحق ہیں۔ ایسے بیشتر پیکروں پر ۱۹۴۷ء کے بعد بھی سیاسی و سماجی فضا اثر انداز ہوئی ہے۔ آزادی نے جہاں سالہا سال کے خوابِ دیرینہ کو تعبیر بخشی تھی وہیں باشندگانِ وطن کو تقسیم ملک کے اندوہناک حالات سے دوچار بھی کیا تھا۔ دوسری اہم چیز یہ کہ لوگوں کے ذہن میں آزادی کا جو تصور تھا یا انھوں نے آزادیِ وطن سے جو توقعات

اور امیدیں وابستہ کر رکھی تھیں ان کے تشنۂ تکمیل رہ جانے نیز چند طاقتور ہاتھوں کے ذریعہ آزادی کے ناجائز استعمال نے شاعر کو خاص طور پر متاثر کیا ہے۔ سیاسی نوعیت کے محسوسات کے علاوہ کہیں کہیں محبت کے تجربات نے بھی ان پیکروں کو بنیاد فراہم کی ہے۔ مثلاً

(۱) چمن میں انقلاب آیا ہوا بدلی فضا بدلی
خدا چاہے تو اب صیاد زیر دام آتا ہے

(۲) حال کے ہاتھوں سے مستقبل کا دامن تھام لے
مل گئی ہے تجھ کو آزادی تو اس سے کام لے

(۳) ہوا باندھی ہے آزادی کی یارانِ گلستاں نے
مگر یہ صرف کچھ دن کی ہوا معلوم ہوتی ہے

(۴) لتھڑی ہوئی ہے خون میں آزادیِ وطن
اچھے رہے وہ لوگ جو زنداں میں رہ گئے

(۵) غور کر مایوسِ آزادی وہ ہوگا کس قدر
آشیاں کو چھوڑ کر جو خود پناہِ دام لے

(۶) ممنونِ انقلاب ہے آزادیِ وطن
لیکن یہ واقعہ بصراحت نہ پوچھیے

(۷) کیا کیا مآل سے ہے ندامت نہ پوچھیے
کیوں دی تھی انقلاب کو دعوت نہ پوچھیے

(۸) تاراجیِ وطن کی مصیبت نہ پوچھیے
کس پیرہن میں آئی قیامت نہ پوچھیے

(۹) رازِ فسردگیٔ چمن آشکار ہے
ہے موجِ خوں کہ سرخیٔ موجِ بہار ہے

(۱۰) انقلاب اسکا ذرا سوچ کے دے کوئی جواب
پوچھنے آئی ہے غربت کہ وطن کیوں چھوڑا

(۱۱) زمیں کے انقلاب اب تک ہزاروں آنکھ سے گزرے
نظر اب انتظارِ انقلابِ آسماں میں ہے

(۱۲) توبہ توبہ شبِ غم کے متواتر حملے
اک قیامت ہے جو آتی ہے گذر جاتی ہے

(۱۳) جنت ہے ابتدائے تصور کی اک کڑی
رنگینیٔ مزاجِ محبت نہ پوچھیے

(۱۴) ساقی تری محفل تھی صد جنت و صد کوثر
لب تشنہ گیا تھا میں اور بالبِ تر آیا

(۱۵) میرے تصورات کی سجدہ گری نہ پوچھ
اکثر جبینِ حسن پہ سر دیکھتا ہوں میں

(۱۶) میں ہر اک سانس میں فردوسیت محسوس کرتا ہوں
وہ جب لے کر سکون جانِ بے آرام آتا ہے

(۱۷) قاصد ہیں جبرئیل علیہ السلام بھی
ہے کیا مُقام شعر و ادب کا مقام بھی

منقولہ بالا اشعار سیماب کی محسوساتی و تصوراتی پیکر تراشی کے معاصر، سیاسی، سماجی اور مذہبی ماٰخذ و مصادر تک رسائی کراتے ہیں۔ پہلے دو اشعار میں انقلاب اور آزادی کے پیکر خوش آئند توقعات کی فضا بندی کرتے ہیں۔ تیسرے، چوتھے، پانچویں اور چھٹے شعر میں آزادی کا پیکر احساس و تصور کی نو بہ نو صورتوں کا دیدار کراتا ہے۔آزادی کی فضا کا مختصر ہونا اور آزادیِ وطن کے خون آلود ہونے کے تناظر میں سیاسی قیدیوں کے تعلق سے یہ کہنا کہ ان کا قید میں رہنا اچھا رہا۔ شاعرانہ محسوسات کی رمزیہ کیفیات کو نمایاں کرتا ہے۔آشیاں کو چھوڑ کر از خود پناہِ دام میں جانا اور انقلابِ آزادی کے واقعے کو بصراحت نہ پوچھنے کی تلقین کرنا آزادی سے مایوسی اور آزادی و انقلابِ آزادی کے پس منظر کی رمزیت کو اجاگر کرتا ہے۔

ساتویں شعر سے گیارہویں شعر تک انقلابِ آزادیٔ وطن کے پیکر نے ندامت ، مصیبت ، تاراجیٔ وطن ، قیامت ، موجِ خوں ، ترکِ وطن ، اور انقلابِ آسماں کے شعری تصورات کو مجسم کیا ہے اور بارہویں شعر سے سترہویں شعر تک یورشِ شبِ غم ، رنگینیٔ مزاجِ محبت ، محفلِ ساقی کی سیر ابی ، پرسشِ حسن ، سکونِ جانِ بے آرام اور شعری پیغام رسی کے مدرکات کی قیامت ، جنت ، صد جنت و صد کوثر ، سجدہ گری ، فردوسیت اور جبرئیل کے پیکروں میں تصویر کشی کی گئی ہے۔ ان پیکروں کا ڈکشن سیاسی اور مذہبی نوعیت کا ہے لیکن اساسی اور تخلیقی اعتبار سے یہ تمام پیکر محسوساتی اور تصوراتی ہیں۔

سیماب کے ان پیکروں پر نگاہ ڈالنی بھی ضروری ہے جو مزاج کے اعتبار سے تصوراتی ، تلمیحاتی ، حرکی اور بصری ہیں لیکن بنیادی طور پر تصوف کے مختلف نکات سے تعلق رکھتے ہیں۔ میں نے ایسے پیکروں کو متصوفانہ پیکر کہا ہے ذیل میں ایسے کچھ اشعار پیش کئے جاتے ہیں جن سے سیماب کے متصوفانہ پیکروں کا اندازہ کیا جاسکے

ابھی مجاز بھی ہے راز آدمی کے لیے
حقیقت اس پر ابھی آشکار کیا ہوگی

صورت کدۂ دنیا اور حسنِ نظر میرا
ہر نقش کے پردے میں نقاش نظر آیا

کلیم و طور پر تنقید اہل ہوش غلط
نہ جانے مصلحتِ حسنِ یار کیا ہوگی

خودی جو معنا ہو خود پرستی تو ہے بلندی بھی عین پستی
ملے گا انساں کو رازِ ہستی خودی سے جب بے خودی ملیگی

جو ہیبتِ فقر دیکھنی ہو گزر کسی بوریا نشیں پر
کہ سر بہ سجدہ تجھے یہیں پر جلالتِ خسروی ملے گی

رازِ ہست و بود کا ادراک تو مجھ میں نہیں
صرف اتنی ہے خبر وہ دل میں تھا اور دل میں ہے

ہے ہر جگہ مگر کہیں اس کا پتہ نہیں
وہ صاحبِ مقام بھی ہے لامقام بھی

مکینِ لامکاں تھے مسند آرائے جہاں ہم تھے
وہاں مطلق عروجِ آدمیت تھا جہاں ہم تھے

جہاں کوئی نہ تھا ہم سایۂ فطرت وہاں ہم تھے
ادا فہمِ مشیت رازدارِ کن فکاں ہم تھے

کثرت متحیر ہے اس وحدتِ جلوہ پر
دنیا کو نہیں تنہا موسیٰ کو نظر آیا

ان اشعار میں مجاز، راز، حقیقت، صورت کدہ دنیا، نقش، نقاش، کلیم، طور، مصلحتِ حسن یار، خودی، بے خودی، خود پرستی، رازِ ہستی، ہیبت فقر، بوریا نشیں، سر بہ سجدہ، جلالتِ خسروری، رازِ ہست و بود، صاحب مقام، مکین لامکاں، عروجِ آدمیت، مسند آرائے جہاں، رازدارِ کن فکاں، ہم سایۂ فطرت، ادا فہم مشیت، کثرتِ وحدت اور موسیٰ جیسے الفاظ و تراکیب کا استعمال ایک ایسا منظر نامہ مرتب کرتا ہے جو شاعر کے مذہبی نظریات و عقاید اور اس کے طرزِ فکر میں پنہاں فلسفۂ حقیقت و عرفان کے نکات تک ہماری رسائی کراتا ہے اور سطح ادراک پر مذہبی، تاریخی، تلمیحی، اساطیری، مرئی اور غیر مرئی نقوش کندہ کرتا ہے۔ یہ تمام پیکر سیماب کے نظریات و عقائد کی توضیح اور افکار کے ابلاغ میں معاون بھی ثابت ہوتے ہیں اور شعری پیرائے کو فنی حسن سے مزین و آراستہ بھی کرتے ہیں۔ اس نوع کے پیکروں میں فکر اور سنجیدگی کے عناصر نمایاں ہیں لیکن سیماب کی پیکر تراشی میں تجرباتی وسعت کے بجائے محض نظریاتی تصورات و محسوسات اور قوتِ باصرہ کو پیکر تراشی کے سرچشموں کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ ان کی پیکر تراشی تمام تر حواس انسانی کا احاطہ نہیں کرتی۔ واقعہ ہے کہ سیماب کے شعری پیکروں میں ایک طرح کا یک رخہ پن ہے جو اُن کے پیکروں کی محدود معنویت اور سریع الفہمی کا ثمرہ ہے البتہ کہیں کہیں استعاراتی اسرار اور موضوعی رمزیت نے بصیرت افروز نقوش بھی روشن کئے ہیں۔



# آثر لکھنوی

آثر لکھنوی کی غزل از اول تا آخر عاشقانہ ہے۔ ان کے یہاں زبان کا استعمال فنی باخبری اور سلاست کا غماز ہے لیکن ان کے تجربات محدود ہیں اور خیال و جذبہ کی گہرائی اور طرفگی بھی ان کے یہاں بہت کم نظر آتی ہے۔ یہی سبب ہے کہ ان کے اشعار میں حسن و عشق کے موضوعات کی کثرت ہے۔ البتہ کہیں کہیں اخلاق و تصوف کے مضامین بھی در آئے ہیں۔

اثر کو میر و غالب کا مقلد کہا گیا ہے اور مذکورہ دونوں شعرا کی زمینوں میں غزلیں بھی ان کے یہاں موجود ہیں لیکن یہ چیز زبان کی حد تک ہی محدود ہے۔ میر و غالب کی فکر کی گہرائی، خیال کی بلندی اور تجربات کی وسعت سے اثر کو کوئی علاقہ نہیں۔ یہی سبب ہے کہ استعارہ و علامت کے پُر پیچ عمل کی جگہ تشبیہی شفافیت نے ان کے پیکروں کو بھی یک رخہ اور واضح بنادیا ہے۔ وہ عشقیہ تجربات اور حسن و عشق کی مختلف کیفیات کی نقش گری کے لیے قوتِ باصرہ اور قوتِ سامعہ کو زیادہ بروئے کار لاتے ہیں نیز کبھی کبھی یادداشت اور محسوسات کی بنیاد پر پیکر تراشی کرتے ہیں۔ حسن، عشق، درد، غم، حیا، ادا اور آئینہ جیسے الفاظ کو ان کی شعری زبان میں بنیادی حیثیت حاصل ہے اور چہرہ، بال، حشر، قیامت، جلوہ، حیرت، زلف، چاند، آفتاب، اقرار، انکار، لہجہ، آواز، نالہ، سخن، نقاب، تجلی، قرار، بے قراری، قفس، دھواں، صحرا، دشت، درماں، جفا، وفا، عیاری، زمانہ سازی، صیاد، باغ، اضطراب، عیش اور چین وغیرہ بنیادی الفاظ کے متعلقات کا رنگ لیے

ہوئے ہیں۔ اثر کی پیکر تراشی میں بصری عنصر کو خصوصی اہمیت حاصل ہے۔ ذیل کے اشعار میں ان کے بصری پیکروں کی کہکشاں کو دیکھا جا سکتا ہے

میں ان کے جلووں کا آئینہ ہوں وہ میرے چہرے کا آئینہ ہیں
جہاں یہ عالم ہو محویت کا سوال کیسا جواب کیسا

نقاب رخ سے اگر اٹھائی تو منہ کو ہاتھوں سے پھر چھپایا
ادا نے تجلی گرائی دل پر، حیا نے صبر و قرار لوٹا

میری آہوں میں تری زلف کا نقشہ ہوگا
میرے اشکوں میں کوئی چاند سی صورت ہوگی

کوہ و صحرا میں جہاں بیٹھ کے میں رویا تھا
ان مقاموں سے سنا جاتا ہے دریا نکلے

کیا یہ بھی منتظر ہیں کسی کے مری طرح
دامن میں ہیں سحر کے جو تارے کہیں کہیں

عشق کا حسن کے جلووں میں اور حسن کا عشق کی حیرت میں دو آئینوں کی طرح باہم مقابل ہونا، حسن کا نقاب رخ اٹھا کر تجلی گرانا اور ہاتھوں میں منہ چھپا کر عشق کا صبر و قرار چھین لینا، عاشق کے آہ کھینچنے سے محبوب کی زلف کا نقشہ کھنچ جانا اور

اس کے اشکوں میں محبوب کی صورت کا چاند کی طرح نمودار ہونا، عاشق کے رونے سے کوہ و صحرا سے دریاؤں کا بہہ نکلنا اور صبح کے ستارے کی طرح انتظارِ محبوب میں عاشق کا رات گذارنا ایسے تجربات و تاثرات ہیں جو ان اشعار کی پیکر یت کو نمایاں کرتے ہیں۔ ان تمام اشعار میں بصارت کا عنصر بنیادی اہمیت کا حامل ہے۔ گو کہ شاعر نے کوئی گہرا اور پیچیدہ استعاراتی یا علامتی انداز اور کسی نادر تجربہ کی پیش کش نہیں کی ہے لیکن حسن و عشق کی کچھ ایسی کیفیات کو مجسم کرنے کی کوشش ضرور کی ہے جو محدود ہونے کے باوجود اپنا ایک مخصوص سیاق و سباق رکھتی ہیں۔ نیز جذبے اور حسِ بصارت کو متاثر کرتی ہیں۔

حس سماعت کو متحرک کرنے کا رجحان بھی اثر کے یہاں نظر آتا ہے۔ اثر نے محبوب کے حرف و صوت کے اعجاز بننے اور اپنے حرفِ سخن کے نالہ بن جانے کے انداز کی تجسیم اس طرح کی ہے

تو کر کے اس نے اک دن جو مجھ سے گفتگو کی
پہروں سنا کیا ہوں آواز تو ہی تو کی

بے قراری میں بن گیا نالہ
جو سخن دل سے تا بہ لب نکلا

شوخی سے اس نے بات کا لہجہ بدل دیا
اقرار لب تک آتے ہی انکار ہو گیا

یہ تکلم کہ جام سے چھلکے
بادۂ خوشگوار اے توبہ

اشعار بالا میں محبوب کے 'تو' کر کے مخاطب کرنے سے عاشق کا پہروں تو ہی تو کی آواز کو سننا، عاشق کے ہر سخن کا بے قراری کے سبب نالے میں تبدیل ہو جانا، لہجہ کی شوخی کے باعث اقرار کا انکار میں بدل جانا اور محبوب کے تکلم کا جام سے چھلکتے ہوئے بادۂ خوشگوار کی کیفیت اختیار کر لینا ایسا شعری اظہار ہے جو قوتِ سامعت کی نیرنگیوں کو تصویر کی شکل نقش دیتا ہے۔ یہاں بھی شاعر کے تجربات کا دائرہ محبوب کے سخن، محبوب کے لہجے، محبوب کے تکلم اور عاشق کے نالے تک محدود ہے لیکن شاعر اور اس کی کائنات شعر کے مابین سامعہ کے کردار کے نقوش واضح طور پر ابھر آتے ہیں جو شاعر کے تجربات کی کیفیت اور اسکے زاویہ نگاہ کو نمایاں کرتے ہیں۔

اثر کی غزل کے مزاج کی تعمیر میں بصری اور سامعی پیکروں کے علاوہ درد کے محسوسات اور قوتِ یادداشت کی بنیاد پر تشکیل پانے والے پیکر بھی مل جاتے ہیں

درد نے روحِ تازہ پیدا کی
بے قراری ہی میں قرار ہے اب

عشق میں ننگ ہے شرمندۂ درماں ہونا
حاصلِ درد ہے وقفِ غمِ پنہاں ہونا

ابتدا و انتہائے عشق میں اتنا ہے فرق
پہلے دل میں درد تھا اب درد بڑھ کر دل ہوا

یادِ ایام کہ جب غم سے سروکار نہ تھا
پھول ہی پھول تھے دامن میں کوئی خار نہ تھا

بھلانا جو چاہا تو یاد اور آئے
وہ عشرت کے لمحے وہ بیتے زمانے

آثر کے محسوساتی اور یادداشتی پیکر حال کی درد ناکی اور ماضی کی عشرت افزائی کو اس طرح مجسم کرتے ہیں کہ ماضی سے شاعر کے ربط و تعلق کی صحت اور اس کے فلسفہ عشق میں درد و ہجر کی خصوصی اہمیت عیاں ہو جاتی ہے۔

اثر کا رنگ غزل، راست شعری اظہار اور بعض عناصر ترکیبی سے عبارت ہے۔ ان کے شعری پیکر، زبان وبیان کی سادگی، مضامین کی سلاست اور سوز و گداز کے غماز ہیں۔ ندرت، پیچیدگی اور تجربات کی وسعت ان کے یہاں دیکھنے کو نہیں ملتی۔ اسی لیے ان کے پیکر سریع الفہم اور سادہ ہیں۔



# نوح ناروی

نوح ناروی داغ کے اہم تلامذہ اور دہلی اسکول کے نمائندہ استادوں میں شامل ہیں۔ انہوں نے دلی کی ٹکسالی زبان کے سادہ اور فصیح الفاظ کو مہارت کے ساتھ شعری تعمیر میں صرف کیا۔ ان کی شاعری کا دائرہ حسن و عشق کے موضوعات کی عکاسی تک محدود ہے اور ان کا مخصوص رنگِ سخن تقریباً وہی ہے جو ان کے استاد داغ دہلوی کا تھا۔ ان کی غزل کا رنگ و آہنگ بنیادی طور پر نشاطیہ ہے۔ نیز ان کے یہاں سوز و گداز کے عناصر کم سے کم ہیں۔ ان کی غزل میں فکر و تامل اور عام انسانی اور کائناتی اسرار و رموز سے متعلق کوئی واضح رویہ اور رجحان نہیں ملتا۔ اس چیز کا اثر ان کی پیکر تراشی پر بھی ہوا ہے۔ ان کے کلام میں پیکر تراشی کے جوہر کم سے کم نظر آتے ہیں لیکن کہیں کہیں محاکاتی کیفیت ضرور دکھائی دیتی ہے۔

نوح کے اشعار میں حسن و عشق کی جو کیفیات پیکر کی شکل اختیار کر پائی ہیں ان کی بنیاد کمزور ہونے کے باعث پیکر تراشی اکہری اور آرائشی ہو کر رہ گئی ہے۔ ان کے پیکر ہلکے پھلکے اور تشبیہی انداز کے ہیں اسی لیے ان میں وہ معنی خیزی، تہہ داری اور پر اسراریت نہیں ہے جو گہری بصیرت، تخلیقی وسعت اور استعارہ و علامت کی بنیاد پر تخلیق ہونے والے پیکروں میں ہوتی ہے۔ دوسری بات یہ کہ ان کے یہاں ایسے محاکاتی عناصر کا تصرف ہے جو صرف حس بصارت کو متاثر کرتے ہیں۔ مندرجہ ذیل اشعار میں نوح کے محاکاتی انداز کو دیکھا جا سکتا ہے

ان کو حیرت مجھ کو سکتہ وہ بھی چپ میں بھی خموش
ہو رہا ہے سامنا تصویر سے تصویر کا

آج آمد چمن میں ہے کس کی
کھل گئی تک سے آنکھ نرگس کی

مجھ کو اپنی طرف آتے جو کبھی دیکھ لیا
چڑھ گیا بام پہ سایہ تری دیواروں کو

ان اشعار کے حوالے سے کہا جا سکتا ہے کہ نوح ناروی کی شاعری میں پیکریت کے عناصر بہت کم ہیں۔ ان کے بیشتر اشعار تغزل کی دہلوی روایت سے قریب ہیں اور ان میں سے بیشتر کا انداز بیانیہ ہے۔



# جگر مرادآبادی

۱۹۴۷ء کے آس پاس جن شعرا نے غزل کو سنوار اور اس کا کھویا ہوا وقار بحال کیا ان میں حسرت، اصغر اور فانی وغیرہ کے ساتھ جگر کا نام بھی شامل ہے یعنی غزل کے احیاء کی نسبت سے اہم ترین شعرا کی جو کہکشاں آسمانِ ادب پر چمکی، جگر اس کہکشاں کے ایک اختر تابندہ ہیں

جگر طبعاً عاشق مزاج اور جمال پرست شاعر ہیں۔ انھوں نے عمر عزیز کا بیشتر حصہ حسن و عشق کی نغمہ خوانی میں گذارا اور شاعری میں صنف غزل کو اپنے جذبات و کیفیات کے اظہار کا وسیلہ بنایا، گو کہ انھوں نے کچھ نظمیں بھی کہی ہیں لیکن بنیادی طور پر وہ غزل ہی کے شاعر ہیں۔ اس لیے تغزل ان کی شاعری میں روح کی حیثیت رکھتا ہے۔ جگر کے ابتدائی کلام میں روایتی نشاطیہ عناصر کا غلبہ ضرور ہے لیکن اسلوب کی روانی، سوز و گداز اور شعری مزاج کے انوکھے والہانہ پن کی بدولت ان کی غزل کبھی اپنے مخصوص معیار سے نیچے نہیں اتری اور جیسے جیسے نظر میں وسعت نیز کلام میں پختگی آتی گئی ویسے ویسے ان کا جمال پسند مزاج اور عشقیہ تجربات بھی ہم عصر تقاضوں سے ہم آہنگ ہوتے گئے۔ جگر کی سرشت میں احترام کرنے اور احترام کرانے نیز چاہنے اور چاہے جانے کے جذبات عطر حیات کی طرح شامل ہیں۔ اس لیے انھوں نے عصمتِ محبوب اور عزت عاشق پر کبھی آنچ نہیں آنے دی۔ حسن کی صدق دل سے پرستش کی اور عاشق کی شخصیت میں وہ جوہر پیدا کیا کہ حسن از خود اس کی طرف راغب ہو

بلکہ اس سے عشق کرنے لگے۔ اردو کی عشقیہ شاعری میں اس زاویہ کا اضافہ جگر کا کارنامہ ہے۔

جگر کی غزل میں فکر و فلسفہ اور گہرائی تلاش کرنے کے بجائے عشق کی سرمستی اور حسن کی دلآویزی کے مختلف رنگوں کو شعری پیکر میں ڈھلتے ہوئے دیکھا جاسکتا ہے۔ البتہ کہیں کہیں تصوف کی چھوٹ ضرور پڑتی ہے اور بعد کی غزلوں میں حیات و کائنات کے اسرار و رموز کی ترجمانی بھی ملتی ہے۔ عشقیہ تجربات و مشاہدات کو جذبے کی شدت، لہجے کے گداز، اسلوب کی سادگی اور سچائی کے ساتھ بیان کرنا ان کا غالب رجحان نظر آتا ہے۔ اسی لیے ان کے یہاں تجربے کی صداقت، مشاہدے کی تازگی اور جذبے کا خلوص پایا جاتا ہے۔ جگر دراصل آنکھ اور جذبے کے شاعر ہیں ان کے شعری تجربات زیادہ تر بصری ہیں حالانکہ ان کی غزل میں سماعی، محسوساتی، یادداشتی اور حرکی پیکر بھی رونما ہوئے ہیں مگر مشاہدہ کی تیزی اور تازگی نے ان کے بصری پیکروں کو کلیدی حیثیت عطا کردی ہے۔ ذیل کے اشعار میں حسِ بصارت کے وسیلۂ وجدان بن جانے کا اندازہ بخوبی کیا جاسکتا ہے

جیسے حسن کی دیوی جھانکتی ہو چلمن سے
نیم وا سی آنکھوں میں اف وہ کیف خواب ان کا

یہ نشہ بھی ہے کیا نشہ کہتے ہیں جسے حسن
جب دیکھیے کچھ نیند سی آنکھوں میں بھری ہے

کبھی روئے زیبا پہ غصہ کی لہریں
کہ جیسے کوئی بجلیوں کا خزانہ

کپکپی سارے بدن میں ، زرد چہرہ دل اداس
چپ کھڑے ہیں دور میری خاکِ تربت دیکھ کر

قدم ڈگمگائے، نظر بہکی بہکی
جوانی کا عالم ہے سرشاریاں ہیں

لب تھرتھرا کے رہ گئے لیکن وہ اے جگر
جاتے ہوئے نگاہ ملا کر چلے گئے

مہرباں ہم پہ رہی چشم سخن گو ان کی
جب ملی آنکھ نگاہوں نے کچھ ارشاد کیا

محشر میں بات بھی نہ زباں سے نکل سکی
کیا جھک کے اس نگاہ نے سمجھا دیا مجھے

پہلے شعر میں نیم وا سی آنکھوں سے جھلکتے ہوئے کیف خواب کو چلمن سے جھانکتی ہوئی حسن کی دیوی کہہ کر ایک دلکش بصری کیفیت کو نمایاں کیا گیا ہے۔ دوسرے شعر میں نشہ کو حسن کا استعارہ بنایا گیا ہے اور نیم خوابی کے عالم کو حسن کے نشہ کا خمار کہہ کر محاکاتی انداز پیدا کیا گیا ہے جس سے شباب سے سرمست ایک تصویر آنکھوں میں گھوم جاتی ہے۔ تیسرے شعر میں محبوب کے چہرے پر غصے کی لہروں کے آجانے کو بجلیوں کے خزانے سے تعبیر کر کے روشنی کی چکاچوندھ کو مجسم کر دیا ہے۔ چوتھے شعر میں عاشق کی خاک تربت دیکھ کر ردِ عمل کے طور پر محبوب کے بدن کی کپکپی، چہرے کی زردی اور اداسی، عاشق سے محبوب کی محبت کی گہرائی اور پختگی کو تصویر کرتی ہے۔ پانچواں شعر جوانی کے عالم

میں قدموں کے ڈگمگانے اور نظروں کے بہکنے کے اظہار کے ذریعہ ایک بھرپور سرشاری کی کیفیت کو نقش کرتا ہے۔ چھٹے شعر میں بچھڑنے کی اس کیفیت کو مرتسم کیا گیا ہے جب شدت جذبات کے باعث لب تھر تھرانے لگتے ہیں اور گفتگو نہیں ہو پاتی لیکن آنکھوں کے ملنے سے پیغام محبت کی ترسیل ہو جاتی ہے۔ ساتویں شعر، میں محبوب کی مہربانی اور آنکھوں کی گفتگو کی تصویر کشی کی گئی ہے اور آخری شعر میں بھی آنکھوں کی پیغام رسانی کو بصارت کے محاکات شعری میں ڈھال دیا گیا ہے۔ ان اشعار میں محبوب کی شخصیت مختلف انداز و ادا کی مدد سے بالکل منزہ شکل میں سامنے آتی ہے۔ جگر لغوی بیان کو پیکر تراشی کی مدد سے خوشگوار، دلفریب اور معنی خیز بنا دیتے ہیں۔ ان اشعار میں گرچہ کوئی حکیمانہ فلسفہ سازی اور تخیل کی بلند پروازی نہیں ہے لیکن حسیّ تصویروں کی ایسی نقش گری ضرور ہے جو حسن کی جلوہ سامانیوں اور عشق کی تڑپ کو شاعر کے مزاج کی نفاست، نزاکت، خلوص اور سادگی کے ساتھ پیش کرتی ہے۔ آنکھ اور روئے زیبا کے الفاظ یہاں کلیدی حیثیت رکھتے ہیں اور حسن، خواب، چلمن، نشہ، نیند، غصہ، کپکپی، بدن، دل، جوانی، سرشاری، لب، نگاہ، تھرتھراہٹ، سخن، محشر اور زبان وغیرہ الفاظ، اسماء اور صفات تلازماتی رنگ میں استعمال ہوئے ہیں۔

جگر کے یہاں بصارت کی نیرنگیوں کے ساتھ ساتھ سماعت کی گل کاریاں بھی شعری حسن اور معنوی دل کشی کا سامان بہم پہنچاتی ہیں۔ وہ جہاں چشم سخن گو کی مہربانیوں اور نگاہوں کے ارشادات کی بصری تصویریں بناتے ہیں وہیں محبوب کی گنگناہٹ سے موج دریا کے ٹھہر جانے اور سکوتِ نغمہ کی فضا کے نمودار ہونے کے سماعی پیکر بھی خلق کرتے ہیں۔ ان کی سماعی پیکر تراشی کی جھلک درج ذیل اشعار میں دیکھی جا سکتی ہے

فضا یہ نغموں سے بھر گئی ہے کہ موجِ دریا ٹھہر گئی ہے
سکوتِ نغمہ بنا ہوا ہے وہ جیسے کچھ گنگنا رہے ہیں

وہ یوں دل سے گذرتے ہیں کہ آہٹ تک نہیں ہوتی
وہ یوں آواز دیتے ہیں کہ پہچانی نہیں جاتی

ان اشعار میں نغمہ، سکوتِ نغمہ، گنگناہٹ، آہٹ، آواز اور چنک وغیرہ ایسے الفاظ ہیں جو حس سماعت کو متاثر کرتے ہیں۔ پہلے شعر میں محبوب کی آواز کی دل کشی کو موج دریا کے ٹھہر جانے، فضا کے نغموں سے بھر جانے اور سکوتِ نغمہ کی فضا کے پیدا ہو جانے کے شعری اظہار کی مدد سے نقش کیا گیا ہے۔ دوسرے شعر میں عاشق کے دل کی راہ سے محبوب کا اس طرح گذرنا کہ آہٹ تک نہ ہو اور اس کا اس انداز میں آواز دینا کہ عاشق اس کو پہچان بھی نہ پائے، رشتۂ دل کی استواری اور جذبات کی شدت کو مرتسم کرتا ہے۔

عشق و رومان اور ہجر و وصال کے معاملات میں یاد کا عمل بھی خاصی اہمیت کا حامل ہوتا ہے نیز اپنا ایک مستقل مقام رکھتا ہے۔ جگر کے یادداشتی پیکر، ماضی کی خوشگوار وادیوں اور حافظہ کی پر بہار پہنائیوں سے ان کے ذہنی اور جذباتی رشتہ کو واضح کرتے ہیں اور ان کے عشقیہ معاملات و موضوعات کو تقویت پہنچاتے ہیں

یاد ہے آج تک مجھے پہلے پہل کی رسم و راہ
کچھ انھیں اجتناب سا کچھ مجھے احتمال سا

آہ رو لینے سے بھی کب بوجھ دل کا کم ہوا
جب کسی کی یاد آئی پھر وہی عالم ہوا

قیدِ قفس میں یادِ بہار آئی ہے مجھے
نشتر بنے ہوئے ہیں پروبال آج کل

پہلے پہل کی رسم وراہ میں عاشق اور محبوب کے اجتناب اور احتمال کا یاد ہونا، کسی کے یاد آنے سے دل پر وحشتِ ہجر کا طاری ہو جانا اور قید میں بہار کے یاد آنے سے پروبال کا نشتر بن جانا ایسے محسوسات ہیں جو شاعر کے مافی الضمیر کو چلتی پھرتی تصویروں میں بدل دیتے ہیں۔

آخر میں جگر کے محسوساتی پیکروں کی نشاندہی کے لیے ان کے وہ اشعار نقل کیۓ جاتے ہیں جن میں احساسات کے نقوش اور ان کے ارتعاشات، جگر کی جمال پسندی اور عاشق مزاجی کو نمایاں کرتے ہیں

جان ہے بے قرار سی دل ہے پایمال سا
اب نہ وہ دل و جگر صرف ہے اک خیال سا

حسن کی سحرکاریاں عشق کے دل سے پوچھیے
وصل کبھی ہے ہجر سا ہجر کبھی وصال سا

رگ رگ میں آج دوڑ گئی موج سرخوشی
قربان تیری لغزش مستانہ وار کے

ٹھہرا جہاں پہ جسم میں دل بن کے رہ گیا
دیکھے کوئی سکون مرے اضطراب کا

جگر کے شعری پیکروں کے مطالعہ سے ایک خاص طرح کی صحت مندی، تازگی اور عشقیہ کیفیات سے پیدا ہونے والے حظ کا انداز ہوتا ہے۔ وہ خوابوں کے دھندلکوں اور تخیل کے دور افتادہ جزیروں کو سر کرنے کے بجائے حقیقت بیسی اور حقیقت نگاری پر اکتفا کرتے ہیں۔ اشیاء اور عوامل، مشاہدے کی سطح پر جو نقوش ثبت کرتے ہیں، جگر ان کی بے کم دکاست شعری تجسیم کر دیتے ہیں حالانکہ ترکِ شراب نوشی کے بعد یعنی آخری دور کی شاعری میں خمریات اور تصور حسن و عشق کے علاوہ انھوں نے تصوف، انسانی عظمت اور زندگی کے بعض اخلاقی پہلوؤں کو بھی اپنے موضوعاتِ شعری میں داخل کیا لیکن ان کی شاعری میں حسن و عشق کے بیان کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ جگر حسن و عشق کی مادی کائنات اور حسی کیفیات کی نقش گری سے بہت آگے نہیں بڑھتے، ان کے حسن میں اضافہ ضرور کرتے ہیں اور سامع یا قاری کو بآسانی اپنے دائرہ اثر میں لے لیتے ہیں۔



# یگانہ چنگیزی

یگانہ کا شمار غزل کے منفرد اور صاحب طرز شعرا میں ہوتا ہے۔ انھوں نے اخلاقِ انسانی اور اس کے متعلقات کو اپنی غزل کا موضوع بنایا ہے۔ ان کے مطابق ایک اچھے شاعر کا اچھا آدمی ہونا لازمی امر ہے۔ چنانچہ تکمیلِ کردار اور کمالِ فن کا مرکب بطور ایک کسوٹی کے ہمیشہ ان کے پیش نظر رہا۔ اور انھوں نے اپنی شاعری کو ہمیشہ عملی زندگی کا آئینہ تصور کیا۔ یہی چیز دراصل اپنے ذاتی معیاروں پر ایمان کی حد تک یقین رکھنے، لہجے کے کھردرے اور سخت ہونے نیز خود شناسی، خود پرستی، تشکیک، تنہائی، مغائیرت، بغاوت، زندگی کی مہملیت اور شکست کے احساس کو ان کی غزل کی روح کا روپ دینے کی بنیاد سی۔ مختصراً کہا جاسکتا ہے کہ یگانہ تنقیدِ عصر کے شاعر ہیں۔

ہندستان میں غزل کے مزاج کو بدلنے اور جدید غزل کی بشارت دینے کے سلسلہ میں جن چند شعرا کے نام لیے جاتے ہیں ان میں یگانہ سر فہرست نظر آتے ہیں۔ یگانہ نے مروجہ عصری اقدار سے انحراف کیا اور غزل کی زبان سے گھسے پٹے بے روح الفاظ کو خارج بھی کیا۔ ان کا نقطۂ نظر ادب میں کلاسیکیت کا حامل تھا۔ انھوں نے قوت متخیلہ کو ہمیشہ قوت ممیزہ کے تابع رکھا اور افکار میں تعقل کو اس حد تک راہ دی کہ ترسیل معنی کے راستے میں ابہام حائل نہ ہو سکا۔ ان کی غزل کا لہجہ، نرمی اور شگفتگی کے بجائے سخت گیری اور جارحانہ پن کا ہے، یگانہ کا نظریہ ادب کے مروجہ شعری اور تنقیدی نظریات سے یکسر مختلف ہے۔ جیسا کہ پیشتر

عرض کر چکا ہوں کہ ان کے یہاں تنقیدِ نفس اور تنقیدِ کلام کو مرکزی اہمیت حاصل رہی ہے۔ یگانہ کی شاعری کے بارے میں سلیم احمد کا خیال تھا کہ وہ مروجہ اخلاقی، مذہبی اور تہذیبی اقدار سے لڑنے اور ان کی صداقت کو ازسرِ نو دریافت کرنے کے عمل میں مبتلا نظر آتے ہیں۔ ان کے یہاں صداقت کا آخری معیار ان کا ذاتی تجربہ ہے۔ وہ اپنی انا کے ذریعہ اپنے وجود کو حقیقت کے مقابل رکھ کر دیکھنے اور ان کے ذریعہ ایک نئے انکار اور نئے اثبات کی بنیاد رکھنے میں منہمک نظر آتے ہیں۔[۱۴]

یگانہ نے استعارہ و علامت سے بھی کام لیا ہے اور کسی حد تک شعری تصویروں کی معنی خیز تجسیم بھی کی ہے۔ یہ بھی بجا ہے کہ ان کے فکری افق کی وسعت بہت زیادہ نہیں ہے اور ان کے ذہن کو ہم عصر تہذیبی عدم مطابقت، ادب و فن کے گرتے ہوئے معیار اور ہم عصروں کی یگانہ ناشناسی سے پیدا ہونے والے ردعمل نے اپنی ذات اور تجربات سے باہر نکلنے کے بیشتر راستے مسدود کردئے تھے۔ چناں چہ انھوں نے اپنی جھنجھلاہٹ، خودداری اور طنزیہ انداز میں اجاگر ہونے والی کیفیات کو کثرت کے ساتھ پیکروں میں تبدیل کیا۔ ان کے بیشتر شعری پیکروں میں بہت زیادہ پیچیدگی اور گہرائی نہیں ہے کیونکہ ان کی بنیاد کسی مستحکم استعاراتی اور علامتی نظام کی حامل نہیں ہے لیکن اپنی محدود فضا میں ذی روح تصویروں کی طرح کسی حد تک روشن اور پُر تحرک ضرور ہیں۔

یگانہ کی پیکر تراشی میں بصری، سماعی، یادداشتی اور حرکی تصویروں کے ساتھ ساتھ ان پیکروں کے رنگ روپ اور عمل دخل کو بھی سامنے رکھنا ہوگا جن کو ان کے مآخذ اور نوعیت و کیفیت کے اعتبار سے کوئی نام دیا جا سکے اور جو یگانہ کے شعری منظرنامہ پر بارہا اپنی جھلک دکھلاتے ہیں۔ ان کے ایسے قابلِ ذکر

پیکروں میں جو بار بار استعمال ہوئے ہیں اور اپنا ایک مخصوص پس منظر رکھتے ہیں، خاک کا پتلا، خواب، آئینہ، خودی اور حباب کے پیکروں کو شمار کیا جا سکتا ہے۔ یہ پیکر کہیں حسیاتی سطح پر نمودار ہوتے ہیں، کہیں استعاراتی انداز میں، کہیں بصری روپ اختیار کرتے ہیں، کہیں تحرک کا اظہار کرتے ہیں اور کہیں جامد پیکر کی شکل میں سامنے آتے ہیں

خاک کا پتلا ہے رفتار نمو سے مجبور
ہمہ تن سنگ نے یا ہمہ تن دل ہو جائے

جو خاک کا پتلا وہی صحرا کا بگولا
مٹنے پہ بھی اک ہستیٔ برباد رہے گی

خاک کا پتلا بھی یوں باتیں بناتا کیا مجال
راز ہے پنہاں کوئی اس بولتی تصویر میں

کس کل پہ ہے یہ خاک کا پتلا بنا ہوا
کیا جانے کیا طلسم ہے مشتِ غبار میں

یہ کیا صفت ہے کہ اک ایک خاک کا پتلا
جہاں میں ایک ہی اپنی مثال ہوتا ہے

ان اشعار میں خاک کے پتلے سے مراد انسان ہے یعنی خاک کا پتلا بطور استعارہ استعمال ہوا ہے۔ پہلے شعر میں انسان کے خاکی ہونے اور خاک کی قوتِ نمو کے انسانی جذبات میں ڈھلنے نیز انسانی جذبات کے مختلف شکلیں اختیار کر لینے یعنی کبھی ہمہ تن سنگ بن جانے اور کبھی ہمہ تن دل ہو جانے کا بیان کیا گیا ہے۔ یہاں رفتارِ نمو کو مجبوری کہہ کر طنزیہ کیفیت اجاگر کی گئی ہے۔ دوسرے شعر میں خاک کے پتلے کو صحرا کا بگولا کہہ کر تحرک کی شکل پیدا کی گئی ہے۔ صحرا کے بگولے کا انتشار اور شدت، خواہشات کے بھور میں پھنسے ہوئے انسان کے کرب و اضطراب کو بھی ظاہر کرتا ہے اور مٹ جانے پر بھی ہستی برباد کے باقی رہنے کی بات کہہ کر خاک کے پتلے کو طنز نگاری کا نشانہ بنایا ہے۔ تیسرے اور چوتھے اشعار میں خاک کے پتلے کو افعال و اقوال کی بنیاد پر رمزیاتی اور طلسماتی رنگ میں پیش کیا گیا ہے۔ آخری شعر میں ایک ایک خاک کے پتلے کے اپنے آپ میں یکتا و یگانہ ہونے کا بیان کیا گیا ہے۔ اس شعر میں شاعر نے استفہامیہ انداز اختیار کر کے ہر شخص کے آپ اپنی مثال ہونے پر انگشت نمائی بھی کی ہے۔ محولہ بالا اشعار میں خاک کا پتلا بصری، سماعی، حرکی اور محسوساتی عناصر کی مدد سے متحرک تصاویر کی شکل اختیار کر لیتا ہے اور شاعر کے مافی الضمیر کی ترسیل میں معاون ثابت ہوتا ہے۔ اب "خواب" کے پیکر کا عمل دیکھیے

چونکے تو چشمِ شوق میں عالم سیاہ تھا
خوابِ نظر فریب کی تعبیر دیکھنا

پیرہن میں کیا سما سکتا حبابِ جاں بلب
ہستیٔ موہوم کا خوابِ پریشاں دیکھ کر

پیامِ غفلتِ جاوید ہے جلوہ حقیقت کا
سما جائے نہ آنکھوں میں کہیں خوابِ گراں ہو کر

ہر شام ہوئی صبح کو اک خوابِ فراموش
دنیا یہی دنیا ہے تو کیا یاد رہے گی

خواب کا پیکر یگانہ کے یہاں زیست کی نظر فریبی، پریشاں حالی، گراں جانی اور ناپائیداری کے اظہار کے وسیلے کے طور پر ظاہر ہوتا ہے۔ خواب سے چونکنے پر چشمِ شوق میں منظر کا سیاہ ہونا اور اس سیاہی کو خوابِ نظر فریب کی تعبیر تصور کرنا، جسم کو پیرہن، روح کو حبابِ جاں بلب اور کل ہستیٔ موہوم کو خواب پریشاں کی شکل میں دیکھنا، جلوۂ حقیقت کا پیام غفلتِ جاوید ہونا اور اس غفلتِ جاوید کے خوابِ گراں کی شکل میں آنکھوں میں سما جانے کا اندیشہ ہونا نیز ہر شام کا صبح کو خوابِ فراموش کی شکل اختیار کر لینا وغیرہ ایسا شعری پیرایۂ بیان ہے جو جان و جہان سے متعلق شاعر کے تجربات اور اس کے ردِّ عمل کو خواب کے معمول سے ظاہر کرتا ہے۔ خواب کا پیکر یگانہ کی دنیا بیزاری کو بھی عیاں کرتا ہے اور اقدارِ عصر کے غیر تشفی بخش اور ناموافق ہونے کا اظہار بھی کرتا ہے۔

یگانہ کی غزل میں آئینہ کا پیکر اس طرح جلوہ گر ہوتا ہے

شب کی شب بزمِ طرب ہے پردہ دارِ انقلاب
صبح تک آئینۂ عبرت نما ہو جائے گی

نگاہِ یاس ہے آئینۂ غمِ فردا
نظر کے سامنے ساماں ہیں قیامت کے

امتیازِ صورت و معنی سے بیگانہ ہوا
آئینے کو آئینہ حیراں کو حیراں دیکھ کر

کبھی تو آئینہ دیکھو نگاہِ دشمن سے
خدا کرے یہ نصیحت تمھیں کڑی نہ لگے

آئینہ کا پیکر یگانہ کی حقیقت بینی اور حقیقت نمائی کا مظہر ہے۔ کہیں وہ بزمِ طرب کے پس پشت شب کی شب پہنچنے والے انقلاب کے نقوش کو آئینۂ عبرت نما میں دکھاتے ہیں، کہیں اپنی نظر کو آئینۂ غمِ فردا کا روپ دے کر اس میں مستقبل کی قیامت خیزیوں کو مرتسم کر دیتے ہیں، کہیں آئینہ اور مقابل آئینہ کو حقیقت حال کی حیرتوں کا دیدار کرا کے امتیاز صورت و معنی سے بیگانہ کر دیتے ہیں اور کہیں نگاہِ دشمن سے آئینہ دکھا کر خود تنقیدی کا موقع فراہم کرتے ہیں۔ آئینہ کا پیکر ماضی، حال اور مستقبل یعنی تینوں زمانوں کے تعلق سے تصویری ترسیل کرتا ہے۔ اس پیکر کی ساخت میں قوتِ بصارت کی نیرنگیوں کے ساتھ دیگر تخلیقی عناصر بھی شامل ہیں۔ اب خودی کا پیکر ملاحظہ کیجئے

نہ جانے کیا ہو یہ دیوانہ جس جگہ بیٹھے
خودی کے نشے میں کچھ ان کہی نہ کہہ بیٹھے

یگانہ آپ کی بالاروی کے کیا کہنے
مجال کیا کہ جو دامن پہ گردِ رہ بیٹھے

نہ خداؤں کا نہ خدا کا ڈر اسے عیب جانئے یا ہنر
وہی بات آئی زبان پر جو نظر پہ چڑھ کے کھری رہی

خودی کا نشہ نہ چڑھ جائے ، مت پلٹ جائے
خدا نہ کردہ یگانہ کو تان دے کوئی

یگانہ کے یہاں خودی نے تصوراتی، کیفیاتی اور غیر مرئی پیکر کی شکل اختیار کرلی ہے کہیں کہیں اس میں حرکی عنصر کی شمولیت بھی ہوگئی ہے۔ خودی کے نشہ میں ان کہی نہ کہہ بیٹھنے کا خدشہ ہونا گردِراہ کا دامن میں بیٹھنے کی مجال تک نہ کرپانے کو فخریہ بیان کرنا، کھری اور صحیح بات کے اظہار کے ضمن میں دنیا کے خداؤں کے ساتھ ساتھ خدا کے خوف کی بھی پروانہ کرنا اور کسی کے تان دینے پر مت پلٹ جانے اور نشۂ خودی کے چڑھ جانے کی کیفیات ایک ایسا پس منظر فراہم کرتی ہیں جس میں فرد (یعنی شاعر) اور جماعت (یعنی اجتماعی جہانِ زیست) کے باہمی رابطوں اور رویوں کے نقوش کو دیکھا جاسکتا ہے۔ معاصر تہذیبی اور ادبی اقدار کی شاعر کے ذاتی معیاروں سے عدم مطابقت اور ردِ عمل کی شکل میں نمودار ہونے والی جھنجھلاہٹ، منفیت اور بغاوت نیز لہجے کی ضربت اور تیزلیت انھیں رابطوں اور رویوں کا لازمی نتیجہ ہے۔ یہ تمام چیزیں خودی کے پیکر میں روح کی طرح شامل ہیں۔ اب حباب کا پیکر ملاحظہ کیجئے

صورت نہ پکڑے جلوۂ بے معنیٔ حباب
قطرہ اگر اسیرِ طلسمِ ہوا نہ ہو

وہی نیرنگیٔ طلسم ہوا
موج کیا اور بلبلہ کیا ہے

ہے ذرا سی ٹھیس کا مہماں حبابِ جاں بلب
اک اشارے میں ہوا کے دم فنا ہو جائے گا

حباب کا پیکر بھی یگانہ کے دیگر پیکروں کی طرح ان کے بنیادی خیال اور نقطۂ نظر یعنی تنقید حیات کو تقویت پہنچاتا ہے۔ قطرے کا اسیر طلسم ہوا ہو جانا اور حباب کی شکل اختیار کر لینا، حباب کا طلسم ہوا کی نیرنگی کی شکل میں نمودار ہونا اور ہوا کے ایک اشارے میں حباب جاں بلب کا فنا ہو جانا وغیرہ ایسے محسوسات و مشاہدات ہیں جو حباب کے حوالے سے زندگی کے ناپائیدار، زود ختم اور بے معنی ہونے کی طرف اشارہ کرتے ہیں اور غرور و تکبر میں انسان کے گرفتار ہونے کو حباب کی طرح پھول جانے اور حالات کی معمولی سی ٹھیس پڑنے پر حباب جاں بلب کی طرح بجھ جانے کی تصویر بھی کھینچتے ہیں۔ یگانہ نے حباب کے پیکر کا انتخاب انسانی زندگی کے ایک نمایاں پہلو سے مماثلت کی بنا پر کیا ہے۔ انھوں نے اپنے دیگر شعری پیکروں کی طرح اس پیکر کو بھی حسبِ ضرورت خوب خوب استعمال کیا ہے۔

خاک کا پتلا، خواب، آئینہ، خودی اور حباب کے علاوہ یگانہ کی غزل میں کچھ ایسے پیکروں کی نشاندہی بھی کی جا سکتی ہے جن کو بصارت، سماعت، حرکت اور یادداشت کے عناصر کی بنیاد پر پہچانا اور پرکھا جا سکتا ہے۔ ان پیکروں میں ہیئت کو خصوصی اہمیت حاصل ہے۔ ذیل میں یگانہ کے چند ایسے اشعار پیش ہیں جن میں مذکورہ پیکروں کا دیدار کیا جا سکتا ہے

### بصری پیکر:

نگاہ شوق کی دنیا خدا جانے کہاں تک ہے
جہاں دیکھا وہیں حسنِ یگانہ شمعِ محفل تھا

تارِ نظر نے باندھ لیا ہے بہار کو
نیرنگیِ تصور بے اعتبار کو

کیا اپنے تئیں دیکھیں کیا ہو گئے اور کیا تھے
رفتارِ نظر عاجز، رفتارِ تماشا سے

### سمعی پیکر

جواب کیا وہی آوازِ باز گشت آئی
قفس میں نالۂ جانکاہ کا مزہ نہ ملا

آ رہی ہے یہ صدا کان میں ویرانوں سے
کل کی ہے بات کہ آباد تھے دیوانوں سے

آنکھ اٹھا کر نہ کسی سمت قفس سے دیکھا
موسمِ گل کی خبر سنتے رہے کانوں سے

### حرکی پیکر

بے خودی میں آبلہ پا بھی بگولے بن گئے
منزلِ موہوم کو شاید مجسم دیکھ کر

مستانہ رقص کیجئے گردابِ حال میں
بیڑا ہے پار ڈوب کے اپنے خیال میں

یگانہ حال تو دیکھو زمانہ سازوں کا
ہوا میں جیسے بگولا خراب و خوار پھرے

## یادداشتی پیکر

مڑ کے دیکھا نہ آشیاں کی طرف
خون ہو ہو کے دل میں رہ گئی یاد

یاد آتا ہے کہ تھا زندوں میں اپنا بھی شمار
زور تھا اپنے قلم میں باڑھ تھی تلوار میں

شامِ غربت بھی ہے روشن واہ ری یادِ وطن
یاد کیا ہے اک اندھیرے کا اجالا دل میں ہے

یگانہ ایک خود پرست شاعر ہیں۔ ان کے شعری فلسفہ میں حیات کی تشریح و تنقید کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ ان کا ذہن اپنے دور کی مجلسی اور تہذیبی زندگی سے متاثر ہے جس کا اثر انکی شعری پیکر تراشی پر بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ ان کے پیکروں میں وہ گہرائی اور تہیں کم ہیں جو زندگی کے گوناں گوں تجربات، افکار، تصورات اور مابعد الطبیعاتی افکار کی آمیزش سے ہوتی ہیں۔ انھوں نے اپنی توجہ بیشتر کلاسیکی طرز کے کمالِ فن پر صرف کی ہے۔ یگانہ کی نگاہ میں حق گوئی اور تکمیل ہنر شاعرانہ معراج کی حیثیت و اہمیت رکھتے ہیں۔ چناں چہ ان کی غزل میں شعری پیکر کا استعمال کمالِ فن کی دلیل بھی ہے اور گنجینہ معنی کی کلید بھی۔



# فراقؔ گورکھپوری

فراقؔ کا نام اردو غزل کے آسمان پر ایک ایسے ستارے کی شکل میں ظاہر ہوا جو تابناکی اور درخشندگی میں اپنی مثال آپ ہے اور اپنی سج دھج اور شناخت کے اعتبار سے انفرادی اہمیت کا حامل بھی ہے۔ فراق کو ان کی زندگی میں جو شہرت، مقبولیت اور اہمیت حاصل ہوئی وہ بہت کم شعرا کو حاصل ہو سکی۔ انھوں نے غزل کی بزم میں اس وقت قدم رکھا جب غزل خود عالم نزع میں تھی۔ فراق نے اس میں نئی روح پھونکی۔ اردو غزل کی تاریخ کا بہ نظر غائر مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ میر تقی میر نے اپنے جدید احساس اور زندہ، وسیع اور فعال تخلیقی ذہن کی بنیاد پر غزل کو وسعت، تنوع، گوناں گونی اور کثیر العناصری عطا کی۔ نیز زندگی کے بیشتر پہلوؤں کا احاطہ کرنے کے قابل بنایا۔ بعد کے شعرا میں غزل کا یہ رنگ غالب کے یہاں نظر آتا ہے بلکہ غالب نے غزل کی قدیم روایت سے انحراف کر کے غزل کو معنوی وسعت، فکری بالیدگی اور آفاقیت سے ہمکنار کیا جو میر کے یہاں بھی کمیاب تھی۔ غالب کے بعد کی نسلوں میں اقبال اور یگانہ نے غالب کی روایت کو اپنا کر ذاتی انفرادیت اور اہمیت قائم کی اور فراق نے غزل کی اس تابندہ اور وقیع روایت سے بھی اپنا رشتہ استوار کیا جس کا سلسلہ میر و غالب سے ملتا ہے نیز اقبال و یگانہ کے اکتساب و انحراف کو بھی مشعل راہ بنایا چنانچہ فراق کو میر و غالب اور اقبال و یگانہ کی غزلیہ روایت کا بجا طور پر امین کہا جا سکتا ہے۔ فراق کا مطالعہ ادب، نفسیات، فلسفہ، مذہب اور جدید علوم کی مختلف جہات پر پھیلا

ہوا ہے۔ انھوں نے سنسکرت اور انگریزی ادب سے بھی استفادہ کیا ہے۔ چنانچہ ان کے تجربات و مشاہدات کی دنیا خاصی وسیع نظر آتی ہے۔ ہندو مذہب کی روایات اور دیومالائی تہذیب، مغرب کی ذہنی اور تخلیقی سمتوں اور سطحوں کے ادراک اور مشرقی ادب و تہذیب سے بھرپور ہم آہنگی نے ان کی غزل کو ایک وسیع اور متنوع منظر نامہ عطا کیا اور ان کے تجربات و مشاہدات کو بہترین اور پرکشش شعری تصویروں کا نگار خانہ بنادیا۔

فراق نے حیات و کائنات کے گوناگوں اور متنوع مراحل و مسائل، حسن و عشق کے نفسیاتی رموز، فطرت کی موجوں پر تیرتے ہوئے مدھر سنگیت کو اپنی غزل کے موضوعات کا حصہ بنانے کے لیے قوتِ بصارت اور قوتِ سماعت کو بطور خاص استعمال کیا۔ وہ زندگی کے بھرپور تماشہ کا ادراک اکثر و بیشتر مذکورہ دونوں حواس کی مدد سے کرتے ہیں۔ واقعہ ہے کہ رنگ و بو سے چھلکتی ہوئی کائنات غم و اندوہ، ٹھہراؤ اور کیف و نشاط کے اتار چڑھاؤ ہمارے جذبات کو مختلف سطحوں پر متاثر و متحرک کرتے ہیں۔ زندگی یعنی انسانی اعمال کی جولانگاہ اور فطرت کے وسیع و بسیط حسن کی دھنک رنگی کا عمیق مشاہدہ نیز فضاؤں سے پھوٹتا ہوا نغمہ اور شکستِ نغمہ، یہ سبھی چیزیں شاعر کی فکر کو مہمیز کرتی ہیں اور اس کے تجربات کی دنیا کو وسیع سے وسیع تر بناتی ہیں۔ چنانچہ فراق اپنے حواس کو چشم و گوش کی اس ہمہ جہت، پراسرار اور پرسوز کائنات کے لیے ہمیشہ وا رکھتے ہیں اور نت نئے پیکر تخلیق کرتے ہیں۔ اس سلسلے میں فراق کا ایک شعر ملاحظہ کیجئے جس میں نغمہ باریوں میں مصوری کے شامل ہونے، شنیدہ کو رشک دیدہ بنانے اور کان سے آنکھ کا کام لینے یعنی شاعری میں آنکھ اور کان کی سحر کاری کا جوہر دکھایا گیا ہے

مری نغمہ باریوں میں ہے مصوری بھی شامل
کہ شنیدہ کو بنائے فنِ شعر رشکِ دیدہ

یوں تو فراق کے شعری پیکر ان کے تمام تر حواس کی بیداری کی غمازی کرتے ہیں اور پیکر کی تخلیق کے دیگر ذرائع کے استعمال کا ثبوت بھی مہیا کرتے ہیں لیکن کثرت ان کے یہاں انھیں پیکروں کی ہے جو بصری و سماعی محسوسات و محرکات کے وسیلے سے شعری تصویر کاری کا حسن جگاتے ہیں اور قاری و سامع کے مذکورہ دونوں حواس کو متحرک کرنے پر قادر ہیں۔ فراق کے مخلوط پیکر بھی خصوصی اہمیت کے حامل ہیں۔ یہ پیکر جمالیاتی احساس کی شدت کے ساتھ کہیں باصرہ و سامعہ، کہیں شامہ و باصرہ اور کہیں سامعہ و شامہ یعنی ایک سے زیادہ حواس کو بیک وقت برانگیختہ کرتے ہیں۔ فراق نے اپنی غزل میں انتظار، رات اور غم کو بھی ان کے تلازمات کی مدد سے پیکر کا مرتبہ عطا کر دیا ہے۔ یہ تینوں پیکر انفرادی حیثیت و اہمیت اور خصوصی توجہ کے مستحق ہیں۔ ان کے علاوہ یادداشتی پیکروں کی تجسیم کا عمل بھی ان کے یہاں خصوصیت سے ہوا ہے۔ مذکورہ تمام پیکر فراق کے اسلوب و فکر کی انفرادیت، وسعت، سطح اور سمت کی شناخت اور تفہیم و ترسیل کے ضمن میں اساسی اہمیت رکھتے ہیں۔

فراق رومانی مزاج اور متجسس ذہن کے شاعر ہیں۔ ان کی شاعری بطور خاص غزل میں حسن کا اظہار قدرے وسعت لیے ہوئے ہیں۔ مظاہر و مناظر میں حسن تلاش کرنا یا خارجی اشیاء کو کسی گہری معنویت کا مظہر قرار دینا اور باطن و ظاہر میں ربط و یگانگت پیدا کر کے بصارت سے بصیرت کے پراسرار جہانوں تک راہ استوار کرنا ان کا خاصہ ہے۔ اسی لیے بصری احساس و ادراک کی بنیاد پر شعر کو

تصویر میں بدل دینے کا عمل ان کے یہاں معنوی وسعت اور شعری سحر کاری کا مظہر بن جاتا ہے

تیرہ بختی نہیں جاتی دلِ سوزاں کی فراق
شمع کے سر پہ وہی آج دھواں ہے کہ جو تھا

صحبتِ شب کی داستاں اس میں سمٹ کے آگئی
پچھلے پہر کو بزم میں شمع کی تھرتھری تو دیکھ

تمتماتی ہوئی جبینِ سحر
مطلعِ روزگار ہے اے دوست

نیلگوں شبنمی لہروں پہ بدن کی یہ جوت
جیسے چھنتی ہو ستاروں سے کرن کیا کہنے

لو دیتا ہے کیا کیا یہ چراغ تہہِ داماں
ملبوس سے رنگینیٔ تن کھیل رہی ہے

گذر گیا تو جدھر سے چراغ جل اٹھے
فروغ راہ گذر نرم گامیاں تیری

قامت ہے کہ کوہسار پہ چڑھتا ہوا دن ہے
جوبن ہے کہ ہے چشمۂ خورشید میں طوفاں

ابھی درختوں کے جھرمٹ میں پڑنے والی ہے
کمندِ ماہِ منور ابھی یہاں سے نہ جا

کبھی پچھلی رات کو دیکھ لے کسی سانس لیتے چراغ کو
کہ غزل ہوئی تو رگوں میں ہے وہی خستگی سی وہی تھکن

جیسے کھلا ہوا گلاب چاند کے پاس لہلہائے
رات وہ دستِ ناز میں جامِ نشاطِ ارغواں

شبِ وصال ہے پھر بھی ترا کنوارا پن
تمام غنچہ صفت ہے کھلا ہوا گلزار

ذرا وصال کے بعد آئینہ تو دیکھ اے دوست
ترے جمال کی دوشیزگی نکھر آئی

ان اشعار میں شمع کے سر پر دھوئیں کا اسی انداز میں موجود ہونا جیسے پہلے بھی تھا اور دل سوزاں کی تیرہ بختی کا مسلسل جاری رہنا، پچھلے پہر کو شمع کی تھرتھری میں داستانِ صحبت شب کا سمٹ آنا، تمتماتی ہوئی جبین بشر کا مطلع روزگار ہونا، نیلگوں شبنمی لباس سے بدن کی جوت کا ستاروں سے کرن کی طرح چھننا، چراغ تہہ داماں کی لو کے مانند ملبوس سے رنگینیٔ تن کا کھیلنا، محبوب کی نرم گامیوں سے چراغوں کا جل اٹھنا اور راہ گذر کو فروغ ملنا، کوہسار پر چڑھتے ہوئے دن میں محبوب کی قامت اور طوفان چشمہ خورشید میں محبوب کے جوبن کا دیدار کرنا، درختوں کے جھرمٹ پر کمندِ ماہِ منور کے پڑنے تک رکنے کے لیے اصرار کرنا، رات کے پچھلے پہر کسی سانس لیتے ہوئے چراغ پر جو کیفیت طاری ہوتی ہے غزل کہنے کے بعد شاعر کا اپنے اعصاب پر خستگی اور تھکن کی اسی کیفیت کو محسوس کرنا، وصال کے بعد جمال کی دوشیزگی کے نکھر آنے پر محبوب سے آئینہ دیکھنے کے لیے کہنا،

رات کے وقت دستِ ناز میں جامِ نشاطِ ارغواں کا ہونا یعنی چاند کے پاس کھلے ہوئے گلاب کا لہلہانا اور شبِ وصال کا کنوارا پن یعنی کھلے ہوئے گلزار کا غنچہ صفت ہونا، تجربات اور محسوسات کی ایسی بصری ترتیب ہے جو فطرت کے شفاف حسن اور انسانی جذبات و تاثرات سے ہم آہنگ ہونے کے باعث ظہور میں آنے والے پیکروں کو اپنے پہلو میں سمائے ہوئے ہے۔ یہ شعری تصویریں جہاں شاعر کے ذوقِ جمال کی آئینہ دار ہیں وہیں جذبات کی تازگی اور احساسات کی تہذیب و لطافت کی بھی غماز ہیں۔ فراق کے یہاں شمع کی تھرتھری، ستاروں کی کرن، بدن کی جوت، چراغ کی لو، چشمہ خورشید اور کمندِ ماہ منور وغیرہ تراکیب کے استعمال سے روشنی سے ان کے مزاج کے خصوصی ربط کا پتہ چلتا ہے وہیں نیلگوں شبنمی کپڑے، رنگینی تن، جام نشاط ارغواں، ملبوس، غنچہ اور گلزار کا استعمال، رنگ کے ادراک اور احساس سے تعلق رکھتا ہے۔ فراق مظاہر و مناظر میں اپنے داخلی جذبات کے نقوش، رنگ اور روشنی کے توسط سے دیکھتے اور دکھاتے ہیں۔

فراق کے سماعی پیکروں میں بھی جذبات و احساسات کی مصوری اسی موزونیت، اشاریت، رمزیت اور گہرائی کے ساتھ پائی جاتی ہے جو ان کے بصری پیکروں کا خاصہ ہے۔ وہ جہاں تجربے سے اٹھتی ہوئی حزنیہ لے اور ٹھہراؤ کی کیفیت سے شعری تاثر کو فروغ دیتے ہیں وہیں فطرت کے خاموش حسن اور اس کے مدھر سنگیت سے نغمگی اور تموج کی فضا پیدا کر دیتے ہیں

تڑپ کو ہم نے بنایا سکونِ بے پایاں
ہماری دکھ بھری لے میں ہے کس قدر ٹھہراؤ

تمام کیفِ خموشی ، تمام نغمۂ ساز
نوائے راز ہے اے دوست یا تری آواز

یہ میری نوائے نیم شبی اشک انجم میں نہائی ہوئی
اڑ جاتی ہیں نیندیں صدیوں کی کیا جانیے کیا میں کرتا ہوں

یہ سناٹا ہے میرے پاؤں کی چاپ
فراق اپنی کچھ آہٹ پا رہا ہوں

میٹھی نیندیں سونے والے چونک پڑے ان نالوں سے
رات کے رونے والوں نے بھی کیسا درد بھرا ہوگا

ستارے کھو گئے ہیں روپ کے سنگیت میں اکثر
کہاں سازِ شبِ مہتاب میں ہے نغمگی تیری

رہ رہ کے کھنک جاتی ہے ساقی یہ شبِ ماہ
اک جام پلا خنکیِ شب بول رہی ہے

تری آواز سویرا تری باتیں تڑکا
آنکھیں کھل جاتی ہیں اعجازِ سخن کیا کہنا

پھر تری چشمِ سخن سنج نے چھیڑی کوئی بات
وہی جادو ہے وہی حسنِ بیاں ہے کہ جو تھا

ان شعروں میں دکھ بھری لے، کیفِ خموشی، نغمۂ ساز، نوائے راز، نوائے نیم

شبھی، سناٹا، چاپ، آہٹ، نالے، رات کے رونے والے، روپ کا سنگیت، سازِ شب مہتاب، اعجازِ سخن، چشمِ سخن سنج، خنکیٔ شب کا بولنا، نغمگی، کھنک، آواز، باتیں لو رحسنِ بیاں وغیرہ ایسے الفاظ اور ترکیبیں ہیں جو شاعر کی جذباتی اور حسی انفرادیت کے نقوش قائم کرتی ہیں اور قاری کی متعلقہ حس کو متحرک کر کے اس کے ذاتی تجربات میں بھی اپنا مقام تلاش کر لیتی ہیں جس سے شعری تجربے اور قاری کے مابین تصویروں اور پرچھائیوں کی شکل میں راہِ ترسیل ہموار ہوتی ہے، یعنی شعری پیکر شاعر کے مافی الضمیر کے تخلیقی ابلاغ کا نعم البدل بن جاتے ہیں۔

فراق کی غزل کا بڑا حصہ ہجر کی مختلف النوع کیفیات پر مبنی ہے۔ فراق ہجر کی مذکورہ کیفیات کے شعری اظہار کو غم، یاد، انتظار، اور رات کے پیکروں سے مزین کر کے جس رمزیت، محویت، استغراق اور معنوی تہہ داری کا ثبوت دیتے ہیں وہ کچھ انھیں سے مخصوص ہے۔ ہجر کی یہ کیفیت کبھی ان کے یہاں غم کا وہ احساس پیدا کرتی ہے جس کی سرحدیں زندگی کے عرفان و امکان سے مل جاتی ہیں۔ کبھی یادوں کے پس منظر کو اس طرح اجاگر کرتی ہے کہ حال، ماضی سے پوری طرح مربوط نظر آنے لگتا ہے۔ کبھی انتظار کی ساعتوں کو صدیوں میں تبدیل کر دیتی ہے اور کبھی رات سے ہم آمیز ہو کر دورِ آسماں اور دورِ حیات کی حدود کو عبور کرتی ہوئی نظر آتی ہے۔ ذیل کے اشعار کی مدد سے غم کے پیکر سے تعارف حاصل کرتے ہیں

پھر سے ترتیب دے زمانے کو
اے غمِ زندگی منظم ہو

ایک شبِ غم کی سو راتیں
ایک محبت سو افسانے

جس کو کہتے ہیں لوگ کیف نشاط
وہ بھی اک غم کے تجربات سے ہے

ہوں بے نیازِ غم مگر اس دل کو کیا کہوں
سارے جہاں کے درد میں شامل کہیں جسے

بڑے بڑوں کی دھری رہ گئی متاعِ بیاں
غم فراق کا قصہ کہاں کہاں نہ گیا

غم زندگی، شبِ غم، غم کے تجربات، بے نیازِ غم اور غم فراق کے یہ شعری مرقع، غم ذات اور غم کائنات کے درمیان رابطے کی صورت بھی پیدا کرتے ہیں اور ہمارے اندر نہ صرف غم کا احساس پیدا کرتے ہیں بلکہ کائناتِ غم کی وسعتوں کے عرفان اور غم کی وساطت سے زندگی کے امکان کو بھی روشن کرتے ہیں۔

فراق کی غزل میں یاد کا ایک اپنا مقام ہے۔ یادداشت کی قوت، تحت الشعور میں پنہاں جذبات اور خواہشات کو مطلع ادارک پر روشن کرتی ہے اور چشم رون میں متعدد نیز کثیر الجہات تصویروں کو سامنے لے آتی ہے۔ فراق کے یادداشتی پیکر جہاں ان کے ہجر کی تجسیم کرتے ہیں وہیں محبوب کے بے مثال حسن کی تصویریں بھی کھینچتے ہیں۔ لیکن ہجر سے متعلق پیکروں کی تعداد حسن و جمال کی تصویروں سے کہیں زیادہ ہے۔ واقعتاً ہجر نے ان کے یہاں مرکزی کردار ادا کیا ہے

لٹ جھٹکائے بال سنوارے
یاد تری دل سے گزری ہے

دہنِ یار یاد آتا ہے
غنچہ اک مسکرائے جاتا ہے

دلوں کو تیرے تبسم کی یاد یوں آئی
کہ جگمگا اٹھیں جس طرح مندروں میں چراغ

مجھ کو فراق یاد ہے پیکر رنگ و بوئے دوست
پاؤں سے تا جبینِ ناز مہر فشاں و مہ چکاں

یہ بھنوں کی نرم روی، یہ ہوا، یہ رات
یاد آرہے ہیں عشق کو ٹوٹے تعلقات

یوں سمجھ رکھا تھا گویا بھول بیٹھے ہیں تجھے
رات تیری یاد سے دل میں وہ درد اٹھا کہ بس

شام بھی تھی دھواں دھواں حسن بھی تھا اداس اداس
دل کو کئی کہانیاں یاد سی آکے رہ گئیں

یہ زندگی کے کڑے کوس، یاد آتا ہے
تری نگاہِ کرم کا گھنا گھنا سایہ

جو تیری نیم نگہ مجھ پہ اٹھ گئی تھی کبھی
یہ زندگی ہے اسی زخم نا تمام کی یاد

عکس سا پڑ کے رہ گیا جیسے تری نگاہ میں
یاد سی آکے رہ گئیں دل کو کئی کہانیاں

شروع کے چار شعروں میں محبوب کے سراپے، اس کے حسن و جمال اور ناز و انداز کی تصویر کشی کی گئی ہے۔ محبوب کی یاد کا لٹ جھٹکائے، بال سنوارے، عاشق کے دل سے گزرنا، دہن یار کی یاد آنے پر ایک غنچہ کا مسکرائے جانا، دلوں میں محبوب کے تبسم کی یاد کا مندروں میں جگمگاتے ہوئے چراغوں کی طرح آنا اور پیکر رنگ و بوئے دوست کا مہر فشاں اور مہہ چکاں ہونا شاعر کے جمالیاتی ادراک اور حسن شناس مزاج کی عکاسی کرتا ہے۔ بعد کے اشعار میں ہتھوں کی نرم روی، ہوا اور رات کے حوالے سے عشق کے ٹوٹے ہوئے تعلقات کا یاد آنا، یاد سے شدت کے ساتھ دل میں درد کا اٹھنا، شام کے دھواں دھواں اور حسن کے اداس اداس ہونے کے باعث دل کو کئی کہانیاں یاد سی آکے رہ جانا، زندگی کے کڑے کوسوں میں نگاہِ کرم کے گھنے گھنے سایہ کی یاد آنا، محبوب کی نیم نگہ کے عاشق پر پڑنے سے ایک زخم ناتمام کا لگنا اور زندگی کا اسی زخم ناتمام کی یاد ہو کر رہ جانا نیز محبوب کی نگاہ میں عکس سا پڑنے سے عاشق کو کئی کہانیاں یاد آکر رہ جانا، تخیل کی باز آفرینی اور حافظہ کی نیرنگی کو مجسم کرتا ہے۔ فراق یاد کے عمل سے حال کو ماضی سے اس طرح مربوط کرتے ہیں کہ ماضی کی مسرت افزا ساعتیں حال کے کرب میں حل ہو کر زندگی کے کڑے کوسوں کی مسافت کو نئے حوصلے کے ساتھ طے کرنے کی صورتیں پیدا کرتی ہیں۔

غم اور یاد کی طرح فراق کے ہجر کی تفہیم کی راہ میں "انتظار" کا پیکر بھی ایک سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ انتظار ان کی غزل میں ایک مسلسل موضوع کی شکل میں سامنے آتا ہے۔ اس موضوع کے پس منظر میں کہیں کہیں نشاطیہ کیفیت جھلکتی ہے۔ لیکن یہ پیکر پوری طرح اپنا جادو اسی وقت دکھاتا ہے جب ہجر اپنے تمام عناصر کے ساتھ سیال ہو کر پورے تجربے پر پھیل جاتا ہے

اے مری شامِ انتظار کون یہ آگیا ، لیے
زلفوں میں اک شبِ دراز، آنکھوں میں کچھ کہانیاں

از ازل تا ابد ہر اک عالم
عالمِ انتظار ہے اے دوست

زندگی کا رکا رکا وقفہ
بس ترا انتظار ہے کیا ہے

نیند آچلی ہے انجم شام ابد کو بھی
آنکھ اہلِ انتظار کی اب تک نہیں لگی

ہم اہل انتظار کے آہٹ پہ کان تھے
ٹھنڈی ہوا تھی، غم تھا ترا، ڈھل چلی تھی رات

اب نہیں زندگی میں کوئی کمی
بس ترا انتظار ہے اے دوست

نہ کوئی وعدہ ، نہ کوئی یقیں، نہ کوئی امید
مگر ہمیں تو ترا انتظار کرنا تھا

پہلے شعر میں شام، انتظار کے مرحلے کا نقطہ آغاز ہے اور شب دراز کی ترکیب خوش انجام اختتام کی طرف اشارہ کرتی ہے اور زلفوں میں شب دراز کا ہونا، زلفوں کے حسن اور وصل کے وقفہ کو ظاہر کرتا ہے نیز آنکھوں میں کہانیوں کا ہونا عشق کی رمزیت سے تعلق رکھتا ہے اور ان تمام تلازمات کا اختلاط انتظار کے پیکر کی تجسیم

کرتا ہے۔ یہ پیکر نشاطیہ کیفیت کا حامل ہے لیکن بعد کے تمام اشعار میں ہجر نے مرکزی کردار ادا کیا ہے۔ ازل سے لد تک ہر ایک عالم کا عالم انتظار ہونا، زندگی کے وقفہ کو صرف انتظار محبوب سے تعبیر کرنا، انجم شام لبد کو نیند آجانے پر بھی اہل انتظار کا بیدار ہونا، ہوا کی خنکی اور محبوب کے غم کے ساتھ رات کے ڈھل جانے پر بھی اہل انتظار کا آہٹ پر کان لگائے رہنا، زندگی کی تکمیل کا صرف محبوب کے انتظار پر منحصر ہونا اور کسی وعدہ، یقین اور امید کے نہ ہونے کے باوجود بھی محبوب کا انتظار کرنا، شاعر کے داخلی تجربات کے ساتھ ہجر کے متعلقات کو اس طرح ہم آہنگ کرتا ہے کہ انتظار کا پیکر اپنی بھرپور آب و تاب کے ساتھ سامنے آجاتا ہے۔

فراق کی غزل میں جہاں بصارت و سماعت کے مخصوص جلووں کے ساتھ ساتھ غم، یاد اور انتظار کے شعری تجربات نے مرتعش تصویروں کا روپ دھار لیا ہے۔ وہیں رات اور اس کے تلازمات نے بھی ان کی فکر کو پیکر کی شکل دینے میں خصوصیت کے ساتھ حصہ لیا ہے۔ واقعہ ہے کہ فراق کی شب بیداری اور شب شناسی ان کی شاعری کے تعلق سے ایک اہم محرک کا درجہ رکھتی ہے۔ اردو غزل کے بعض نقادوں نے ان کو شاعر نیم شب اور شاعرِ شب شناس بھی کہا ہے۔ رات کا پیکر ان کی غزل میں اپنی تمام تر کیفیت اور رمزیت کے ساتھ سامنے آتا ہے۔ میرے خیال میں فراق شاعر نیم شب اور شاعر شب شناس ہونے سے پہلے شاعر ہجر ہیں اور رات ان کے عشقیہ تجربات میں ہجر ہی کا نعم البدل ہے

عنوان غفلتوں کے ہیں فرقت ہو یا وصال
بس فرصتِ حیات فراق ایک رات ہے

بہت دنوں میں محبت کو یہ ہوا معلوم
جو تیرے ہجر میں گذری وہ رات رات ہوئی

تم جدا ہو گئے تو ہو جائے گی یہ رات پہاڑ
رات کی رات ٹھہر جاؤ کہ کچھ رات کٹے

ترغیبِ گناہ لحظہ لحظہ
اب رات جوان ہو گئی ہے

ہر لمحے پہ پڑتا ہے سایہ ابدیت کا
اک رات محبت کی اک رات نہیں ہوتی

جب دل کی وفات ہو گئی ہے
ہر چیز کی رات ہو گئی ہے

اس دور میں زندگی بشر کی
بیمار کی رات ہو گئی ہے

اب دورِ آسماں ہے نہ دورِ حیات ہے
اے دردِ ہجر تو ہی بتا کتنی رات ہے

چھڑتے ہی غزل بڑھتے چلے رات کے سایے
آواز مری گیسوئے شب کھول رہی ہے

اے دوست تیری راہوں کے قریں اس کو بھی بھٹکتے پایا ہے
وہ میری شبِ ہجراں جس کی آنکھوں میں اندھیرا چھایا ہے

نوائے درد میں اک زندگی تو ہوتی ہے
نوائے درد سناؤ بہت اُداس ہے رات

محولہ بالا اشعار میں رات کا فرصت حیات کو محیط ہونا، محبوب کے ہجر میں گذرنے والی رات کا عاطور یر رات ہونا. محبوب کے جدا ہونے پر رات کے پہاڑ ہو جانے کا خدشہ ہونا، رات کا جوان ہو کر ترغیب گناہ دینا، دل کی وفات یعنی ہر چیز کی رات ہو جانا، زندگی کا بیمار کی رات ہو جانا. دردِ ہجر کی رات میں دورِ حیات اور دورِ گردوں کا احساس نہ رہنا، غزل کے چھڑنے پر رات کے سایوں کا بڑھنا اور گیسوئے شب کا کھلنا، شب ہجراں کی آنکھوں میں اندھیرے کا ہونا اور رات کی اداسی کو زندگی انگیز کرنے کے لیے نوائے درد سنانے کی بات کہنا وغیرہ ورقِ احساس و ادراک پر رات کے ایسے گہرے اور متنوع نقوش ثبت کرتا ہے جو فراق کی حسیّ اور جذباتی انفرادیت کا ثبوت بھی دیتے ہیں اور قاری کے بیشتر حواس کو متاثر و متحرک کر کے اسکے اپنے تجربات میں شریک ہو جاتے ہیں۔

فراق نے یوں تو حواس خمسہ میں سے بیشتر حواس کی مدد سے شعری پیکر تخلیق کیے ہیں۔ لیکن کان سے آنکھ کا کام لینا اور باطن کی پراسرار کائنات تک آنکھ کی رسائی کرانے کا جادو ان کے بصری اور سامعی پیکروں نے خوب دکھایا ہے۔ غم کے احساس، یادآوری کے عمل، انتظار کی کیفیت اور رات سے نفسیاتی اور جذباتی انسلاک کی بنیاد پر بنے والے پیکر مذکورہ سامعی اور بصری پیکروں کے علاوہ ہیں۔ حالانکہ ان پیکروں میں بھی قوتِ باصرہ، قوتِ سامعہ، قوت شامہ اور قوتِ لامسہ سے متعلق عناصر کی نشاندہی کی جاسکتی ہے لیکن ان چاروں (یعنی غم، یاد، انتظار اور رات کے) پیکروں کی تعمیر و تشکیل میں ہیئت کے بجائے ان کے مصدر و مخرج کو اولیت اور بنیادی حیثیت حاصل ہے جب کہ شروع کے دو پیکروں

سے متعلق حواس کی مرکزی اہمیت ہے۔ اس لیے ان کو بصری اور سمائی پیکر کا نام دیا گیا ہے۔

فراق نے تخیل و تصور کی مرقع کشی میں تجربے کی مختلف سمتوں اور سطحوں سے اس طرح کام لیا ہے کہ مفاہیم کے دلکش، تہہ دار اور متنوع نقوش برآمد ہوئے ہیں۔ فراق کی غزل میں یادیں، پرچھائیاں اور کہانیاں ان کی اندرونی کیفیات کو مظاہر و مناظر سے ہم آہنگ کرنے والے ایسے استعارے ہیں جو بار بار سامنے آتے ہیں۔ ہجر کی کیفیت یعنی فراق کی شاعرانہ قوت مذکورہ استعاروں کی سحرکاری میں پوری طرح شامل رہتی ہے جو موضوعات و مفاہیم کی منفرد جہات کو روشن کرتی ہے اور ان پیکروں کو رنگ وروغن عطا کرتی ہے۔ فراق کے پیکر جذبے اور شعور یعنی دونوں سطحوں پر ایک معنوی رابطہ کی حیثیت رکھتے ہیں اور افکار کو روشن کرنے میں معاون ثابت ہوتے ہیں۔ فراق نے اپنے شعری پیکروں سے تائید و توسیع کا بھی کام لیا ہے اور شعر میں حسن وآراستگی کا سامان بھی بہم پہنچایا ہے۔



# روش صدیقی

روش صدیقی کی غزل حسرت موہانی کی طرح حسن و عشق کا ایک مخصوص منظر نامہ پیش کرتی ہے لیکن وہ حسن و عشق کے باہمی روابط کو بدن اور پیرہن کے رنگ اور خوشبوں کے بجائے محبوب کے نازو انداز اور اطوار وافعال کے وسیلے سے مجسم کرتے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ ان کے یہاں مشاہدے کی تازگی اور ایک مخصوص کیف کا احساس ہوتا ہے۔۔اس کے علاوہ ان کی غزل میں کہیں کہیں عصری، تہذیبی کشمکش اور معاملات و مسائلِ حیات کا شعری اظہار بھی ہوا ہے۔ لیکن بنیادی اہمیت حسن و عشق کے مضامین ہی کو حاصل ہے۔ خیال اور جذبہ کی گہرائی اور ہمہ گیری نیز فکری وسعت کے اعتبار سے ان کے فن و تخلیق کا دائرہ مختصر اور واضح حدود رکھتا ہے۔ انھوں نے بصری پیکر تراشی پر خصوصی توجہ کی ہے نیز بصری پیکروں کے ساتھ ہی (نسبتاً کم تعداد میں) ایسے طنزیہ پیکروں کی بھی تشکیل کی ہے جن کے کلیدی عناصر میں کلاسیکی اردو شاعری کے روایتی الفاظ و تراکیب مثلاً زاہد، واعظِ افلاک نشیں اور ناصح ناداں وغیرہ شامل ہیں لیکن ان کا سارا زور قوتِ باصرہ پر ہے۔ اسی لیے ان کی غزل میں روشنی کے محاکات کا تصرف نظر آتا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ عشق اور حسن کے رشتۂ باہمی کا احساس و اظہار اس معمول کے بغیر کر ہی نہیں سکتے۔ روش صدیقی نے اپنے شعری

اسلوب کو مزید اثر انگیز بنانے کے لیے روشنی کے ہمراہ رنگ نیز اندھیرے اور روشنی کی تضادی کیفیت کو بھی استعمال کیا ہے۔ ذیل کے اشعار میں ان خصوصیات کو دیکھا جا سکتا ہے

ایک دھندلی سی کرن ہے ابھی تاریکی میں
شمع کے دل میں ابھی درد ہے پروانوں کا

کبھی شعلوں سے بڑھ بڑھ کر الجھنا
کبھی پھولوں سے بھی دامن بچانا

فروغِ گل سے الگ، برق آشیاں سے الگ
لگی ہے آگ یہاں سے الگ، وہاں سے الگ

یہ برقِ نشیمن بھی ہے اک جلوۂ محبوب
اک شمع تو روشن ہوئی تاریک فضا میں

رگوں میں شعلۂ حسرت نہ برقِ آرزو دل میں
کہاں سے روشنی ہو ان خرد مندوں کی محفل میں

محولہ بالا اشعار میں کرن ، تاریکی، شمع، پھول، فروغ گل ، برقِ آشیاں ، برق نشیمن، جلوۂ محبوب ، شمع روشن، تاریک فضا، شعلۂ حسرت، برقِ آرزو، صبح نو، بزمِ گیتی ، فروغِ حسن گماں، چراغ دانش حاضر، شگفت لالہ گل ایسے الفاظ و تراکیب اور صفات ہیں جو ان اشعار کی پیکریت کو نمایاں کرتی ہیں۔ شاعر نے اپنے مافی الضمیر کی ترسیل کے لیے اپنے تجربات کو محبوب کے انداز و ناز اور مظاہر و

مناظرِ فطرت کے ساتھ اس طرح ہم آہنگ کیا ہے کہ داخلی جذبات وکیفیات نے تصویری شکل اختیار کرلی ہے۔ ان پیکروں میں روشنی اور رنگ سے متعلق الفاظ نے جہاں عناصرِ ترتیبی کی جگہ لے لی ہے وہیں روشنی اور تاریکی کے تضاد نے بھی ورقِ بصارت پر مختلف تصاویر آویزاں کی ہیں۔ روشنی اور تاریکی کے پہلو بہ پہلو چلنے اور روشنی کے تاریکی میں ڈوب کر ابھرنے کی کیفیت نے داخلی احساسات کے مد وجزر اور خارجی ماحول کے نشیب و فراز کو بھی ظاہر کیا ہے نیز اس طرح شعری معنویت میں اضافہ ہوا ہے۔ یہ تمام پیکر کہیں مرئی اور کہیں غیر مرئی انداز میں حسِ بصارت کو متاثر و متحرک کرتے ہیں اور شعری فکر کے مختصر دائرہ کار نیز تجربات و تصورات کی حدود کا بھی تعین کرتے ہیں۔

روش صدیقی کے یہاں کچھ ایسے پیکر بھی ہیں جو ان کے شعری مزاج کی طنزیہ کیفیت کو نقش کرتے ہیں۔ انھوں نے ہوش و خرد کی اسیری، اندیشۂ باطل، انسانی اقدار سے دوری، زندگی کے محدود تصور، طعنہ زنی اور انسان ناشناسی کے حوالے سے زاہد، ناصح اور واعظ سے متعلق طنزیہ پیکر ابھارے ہیں

زاہد حدودِ ہوش و خرد میں رہا اسیر
ناداں نے زندگی ہی کو زنداں بنا لیا

مجال حق شناسی ہے یہاں کس کو مگر واعظ
تجھے دیکھا تو ہر اندیشۂ باطل کو پہچانا

بات اتنی سی ہے اے واعظِ افلاک نشیں
کیا ملے گا اسے یزداں جسے انساں نہ ملا

جلا کر اک چراغِ ترکِ دنیا تو نے اے واعظ
فروغِ زندگی کو آہ کتنا مختصر جانا

طعنہ زن تھا ناصحِ ناداں غریب عشق پر
یک بیک ہر سمت سے آنے لگی خوشبوئے دوست

خدا شناس ہے زاہد مگر نہیں معلوم
کہ آدمی کو جگاتی ہے آدمی کی پکار

ان اشعار میں زاہد کے ہوش و خرد میں اسیر رہنے کے باعث زندگی کا زنداں میں تبدیل ہو جانا، اندیشۂ باطل کی شناخت واعظ کے حوالے سے ہونا، واعظ کا افلاک نشیں ہونے کی وجہ سے انسان سے دور ہونا اور انسان سے دور ہونے کے سبب یزداں سے بھی دور ہونا، زاہد کے چراغِ ترکِ دنیا سے فروغِ زندگی کی وسعتوں کا روشن نہ ہونا، عشق پر ناصحِ ناداں کی طعنہ زنی سے اچانک خوشبوئے دوست کا پھوٹ پڑنا اور زاہد کا انسان ناشناس ہونا ایسا شاعرانہ بیان ہے جو طنزیہ کیفیات کو پیکر کی شکل عطا کرتا ہے۔ یہ تمام طنزیہ پیکر اپنے اجزائے ترکیبی میں قوتِ بصارت، قوتِ سماعت، قوتِ شامہ اور قوتِ احساس کی نیرنگیوں کو سمیٹے ہوئے ہیں۔ روش صدیقی کے بصری پیکروں کی طرح یہ پیکر بھی تجربے کے اکہرے پن کو ظاہر کرتے ہیں۔



# ابر احسنی گنوری

ابر احسنی گنوری کا نام اردو کے استاد شاعروں میں شامل ہے۔ اس میں شک نہیں کہ انھوں نے بڑے استقلال کے ساتھ استادی شاگردی کی روایت کو اپنایا۔ وہ دبستانِ دہلی کی اعلیٰ روایات اور فنی ضابطوں کے امین ہیں۔ شاہ مبارک آبرو نے شاہ حاتم کی ذہنی تربیت کی تھی۔ شاہ حاتم نے سودا کے ذہن و فکر کو سنوارا۔ مرزا محمد رفیع سودا نے شاہ نصیر کے ذوق سخن کی آبیاری کی۔ شاہ نصیر نے ذوق کے فنکارانہ ذوق کو نکھارا۔ ذوق نے جہاں استاد مرزا داغ دہلوی کو زبان، فن اور عروض کے اسرار و رموز سکھائے وہیں داغ دہلوی سے مولانا سید احسن مارہروی نے فیض اٹھایا اور اپنے شاگرد ابر احسنی گنوری کو شعر کی ادبی و فنی جمال آفرینی کے آداب سکھائے۔ اس طرح ابر احسنی گنوری دبستان دہلی کے عروضی، لسانی اور فنی اصولوں اور ضابطوں کے امین و علمبردار ٹھہرے۔

یہاں یہ نکتہ بھی قابل ذکر ہے کہ مرزا مظہر جانجاناں کی سربراہی میں اصلاح زبان کی جو تحریک شروع ہوئی تھی اس نے بھی اصلاح سخن کے رجحان اور استادی شاگردی کی روایت کو فروغ دیا۔ ابر احسنی تاریخ کے ایسے موڑ پر نمودار ہوئے جہاں ان دونوں رجحانوں کا جلال و جمال اپنی پوری تابناکی کے ساتھ دکھائی دیتا ہے۔

جہاں تک ابر احسنی کے شعری مزاج کا تعلق ہے اس پر ایک طرف کلاسیکی لسانی، فنی اور عروضی ضابطوں کا اثر ہے اور دوسری طرف تخلیقی تجربوں کو

لطافت اور شعری حسن کاری کے ساتھ پیش کرنے کی کوشش نظر آتی ہے۔ جس کی بدولت ان کی شاعری ایسے اساتذہ سے کسی حد تک الگ نظر آتی ہے جو محض زبان کی طاقت اور اس کی صحت کے سہارے شاعری کرتے ہیں۔

ابر احسنی گنوری نے شعری تجربے کو مصوری بنانے کے عمل میں اپنے حواس کو تخلیقی سطح پر استعمال کیا ہے اور پیکر کی تعمیر کے دیگر ذرائع کو بھی برتا ہے۔ چنانچہ ان کی شعری بساط پر بصری، سماعی، شامی اور ذوقی پیکر ان کی شعری جہات کی مرقع کشی کرتے ہیں اور اس کے ساتھ ساتھ ان کے شعری تجربوں کے جھروکوں سے تلمیحاتی، یادداشتی اور مخلوط پیکر بھی جھانکتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ دیگر شعراء کی طرح ابر احسنی نے بھی پیکر تراشی کے عمل میں قوتِ باصرہ کو خصوصیت کے ساتھ بروئے کار رکھا ہے۔ ان کے یہاں بھی آنکھ اس چشمۂ ادراک وامکان کا درجہ رکھتی ہے جس کی وساطت سے ظاہر کی وسعتوں اور باطن کی گہرائیوں تک دسترس حاصل کی جاسکتی ہے۔ ان کے بصری پیکروں کی تعمیر و تشکیل میں کلاسیکی شاعری کے روایتی الفاظ و تراکیب مثلاً چمن، نشیمن، گھٹائیں، ترشُح، خون، ظلمات، گلشن، ہستی، پردہ، نفس، برق، محبت، امتحان، چشمِ تر، شامِ غم، تیرہ شبی اور زورِ اشک وغیرہ خاص اہمیت رکھتی ہیں۔ ان کا لہجہ داخلی قوتوں اور خارجی حقیقتوں کے تصادم سے متعین ہوتا ہے۔ نیز ان کے اسلوب میں ان کی شخصیت، شخصیت کے متعلقات، ماحول اور عصری صداقتیں ہوئے متنوع انداز میں جلوہ گر ہوئی ہیں۔ چنانچہ ان کے بصری پیکروں میں ان کی شخصیت کے مضمرات، محبت کا کیف اور خلوص وسادگی کے ساتھ ہی ماحول کے تضاد و تصادم کی پرچھائیاں رقصاں ہیں

اس کے جلنے سے چمن میں روشنی تو ہو گئی
کچھ نہ تھا میرا نشیمن پھر بھی کام آ ہی گیا

گھٹائیں گھر کر آئی ہیں ترشح ہونے والا ہے
جنابِ ابر وقت امتحانِ چشم تر آیا

شام غم تیرہ بختی کا دھیان آ گیا
ظلمتیں چھا گئیں اور ظلمات پر

مدتوں اب اگا کریں گے گلاب
خون گلشن میں بو گئے ہیں ہم

نفس میں برق سی لہرا رہی ہے
محبت روشنی میں آ رہی ہے

مری صورت میں بس کر آپ جب مجھ کو نظر آئے
مجھے اپنے سوا کوئی نہ دنیا میں نظر آیا

ان اشعار میں نشیمن کے جلنے سے چمن میں روشنی کا ہو جانا، گھٹاؤں کے گھر آنے پر ترشح کے امکان کا وقتِ امتحانِ چشمِ تر سے مربوط ہو جانا، شام غم کے حوالے سے تیرہ بختی کا دھیان آنا اور ظلمات پر مزید ظلمتوں کا چھا جانا، گلشن میں خون بونے یعنی گلشن کو خونِ دل اور خونِ جگر سے سینچنے کے عوض مدتوں گلابوں کے اگنے کی نوید دینا، نفس پر برق سی لہرانا اور محبت کا روشنی میں آنا اور طالب کی صورت میں مطلوب کے رچ بس جانے کے بعد طالب کو اپنے سوا کسی اور کا نظر نہ

آنا ایسا بصارت نامہ ہے جو ابرا حسنی کے شعری مزاج کی طرف رہنمائی کرتا ہے۔ انھوں نے اپنے تجربات و محسوسات کو مظاہر سے اس طور مربوط کیا ہے کہ ان کے مخصوص جمالیاتی احساس، جبر و اختیار اور قربانی و ایثار کے موضوعات و مسائل نے حسی پیکروں کی شکل اختیار کر لی ہے۔ ان پیکروں کی تشکیل میں چمن، روشنی، خون، ظلمت اور گلاب اور ایسے ہی دوسرے محرکات نے حصہ لیا ہے جو رنگ اور روشنی سے براہ راست تعلق رکھتے ہیں۔

ابرا حسنی کی غزلیہ شاعری میں سماعی پیکر بھی کثرت کے ساتھ نظر آتے ہیں۔ وہ اشیاء اور جذبات و محسوسات کے مابین رشتوں اور رابطوں کا تعین مذکورہ حسوں اور قوتوں کی مدد سے کرتے ہیں۔ اسی لیے بصری اور سماعی پیکر ان کے یہاں کلیدی حیثیت رکھتے ہیں۔ جہاں وہ حس سماعت کو متحرک کرتے ہیں وہیں آواز کا لفظ بنیادی استعارے کی صورت اختیار کر لیتا ہے اور دھڑکن، نغمہ، آہ، اسیر، تیر، صدائے ظلم، پردۂ گماں، پردۂ یقیں اور شورِ سلاسل وغیرہ الفاظ و تراکیب بنیادی استعارے کے تلازمات کی شکل میں سامنے آتی ہیں۔ نیز باطن و ظاہر کے مربوط شعری اظہار میں آواز کا استعارہ اور اس کے تلازمات اس طرح روبہ عمل ہوتے ہیں کہ شعری تجربات پرچھائیوں کے روپ میں ذہنِ قاری و سامع پر منکشف ہونے لگتے ہیں

دل کی دھڑکن میں بڑا نغمہ ہے یہ راز ہے کیا
سچ بتا دوست کہ یہ تیری ہی آواز ہے کیا

کیں وہ اسیروں نے آہیں
تیر چلے صیاد سنبھل

اسیروں کا مکمل ہو گیا جب ذوق آزادی
صدائے ظلم دب جائے گی خود شورِ سلاسل سے

یا پردہ گماں سے یا پردۂ یقیں سے
آواز آرہی ہے تیری یہیں کہیں سے

سمائی اور بصری پیکروں کے بعد ابر احسنی کے تلمیحاتی پیکر بھی توجہ طلب ہیں۔ اگرچہ یہ پیکر نسبتاً کم ہیں لیکن اپنے مخصوص سیاق و سباق اور تاریخی وواقعاتی پس منظر کے باوصف ترسیل کی قوت رکھتے ہیں۔ مثلاً جب فرعون اور اس کے ساتھ تکبر کا لفظ استعمال ہوتا ہے تو ایک مکمل تاریخ اپنے تمام تر واقعات وحادثات، نشیب وفراز اور عروج وزوال کے ساتھ قاری کے ذہن پر اپنے اسرار کھولنے لگتی ہے۔ اسی طرح برق وطور اور ان کے ہمراہ عشق نیز محبت میں جاری ہونے والے اشکوں کی تقدیس کے ساتھ آبِ کوثر اور تاج محل کا استعمال ایک جیتا جاگتا پس منظر فراہم کرتا ہے اور اس طرح تلمیحاتی پیکروں کا ایک سلسلہ سامنے آجاتا ہے

چیخ اٹھا گھبرا کے ہر فرعون یہ مغرور ہے
میرا مصنوعی تکبر اب کام آہی گیا

دونوں ہی حیرِ عشق سے مجبور ہو گئے
وہ برق بن گئے ہیں تو ہم طور ہو گئے

تقدیس نہ پوچھ اس آنسو کی جو یاد میں ان کے جاری ہو
یا آبِ کوثر بنتا ہے یا تاج محل ہو جاتا ہے

ابر احسنی عروض، فن اور زبان کے مسائل سے گہری دلچسپی رکھتے تھے۔ انہوں نے کلاسیکی شعور کے ساتھ لفظ کے تخلیقی امکانات کو ایک سے زیادہ سطحوں پر برتنے کی کوشش کی ۔ اسی لیے ان کی غزل روایتی تشبیہات، تلمیحات، محاورات، صنعتوں اور بندشوں کے باوجود بعض نادر ترکیبوں اور دلکش اور متنوع پیکروں سے بھی مزین ہے۔ ان کی شاعری میں بصری، سماعی اور تلمیحاتی پیکروں کے علاوہ شامی، ذوقی، یادداشتی اور مرکب و مخلوط پیکروں کی مثالیں بھی ملتی ہیں

پھیلی ہوئی ہے دہر میں مشکِ ختن کی بات
شاید سنی نہیں مرے گل پیرہن کی بات

میری التجاؤں کا تلخ تر جواب کیوں
شہد میں خلوص کے زہر تو نہ گھولیے

رگوں میں کیف سا جاری ہے ان کی یاد کے بعد
یہ سوچتا ہوں محبت ہی خود شراب نہ ہو

نظروں میں بس گئی ہے جوانی بہار کی
جب یاد آگئی ہے تری انجمن کی بات

گل میں مہکا ستاروں میں چمکا کیا
حسن کھل کر رہا ان حجابات پر

ابر احسنی اپنے اندرون میں بھی جھانکتے ہیں اور گرد و پیش پر بھی نظر ڈالتے ہیں۔ ان کا شعری ادراک داخلی قوتوں اور خارجی حقیقتوں کے تصادم، ان کی شخصیت

کے انسلاکات، ماحول اور عصری سچائیوں کے حوالے سے لفظ و معنی کی گوناگوں صورتیں اختیار کرتا ہے۔ ان کی غزل زندگی کے بیشتر مضمرات و مظاہر سے سروکار رکھتی ہے اور پیکر تراشی ان کے فکر و اسلوب کی جاذبیت اور معنویت میں اضافہ بھی کرتی ہے۔ لیکن اہر گنوری کی غزل میں اس وقت کے بیشتر شعرا کی طرح شعری اسرار اور تہہ داری سے عاری، اکہرے اور سریع الفہم قسم کے پیکر خاصی تعداد میں موجود ہیں جو زندگی کی گہری بصیرت سے دور کی چیز معلوم ہوتے ہیں مگر یہ اس عہد کی ایک عام بات ہے۔ ☆☆☆

# حواشی

کشاف تنقیدی اصطلاحات۔ ابوالاعجاز حفیظ صدیقی، ۱۹۸۵ء، اسلام آباد، ص ۱۵۰

۲۔ اشارات تنقید ۔ ۱۹۸۶ء، اسلام آباد، ص ۲۷۹

۳۔ تحقیقی ادب (مجلہ) ۔ اکتوبر۔ نومبر ۱۹۸۳ء کراچی، ص ۹۴، ۹۵

۴۔ ایضاً ۔ ص ۱۱۱

۵۔ ایلیٹ کے مضامیں ۔ جمیل جالبی، ۱۹۷۸ء (چوتھا ایڈیشن)، دہلی، ص ۱۹۷۔۱۹۸

۶ ایضاً ۔ ص ۲۰۲

۷۔ ایضاً ۔ ص ۲۰۷

۸۔ ایضاً ۔ ص ۲۱۳

۹۔ ایضاً ۔ ص ۲۱۶

۱۰۔ غزل اور متغزلین ۔ ۱۹۵۴ء، کراچی، ۴۸۔۴۹

۱۱۔ علی گڑھ میگزین ۔ ۱۹۷۶۔۱۹۷۷ء، مسلم یونیورسٹی علی گڑھ، ص ۵۷

۱۲۔ ایضاً ۔ ص ۵۸۔۵۹

۱۳۔ ابراحسنی اور اصلاح سخن ۔ ۱۹۹۰ء، دہلی، ص ۸۶۔۸۷

۱۴۔ تحقیقی ادب (۲) ۔ ۱۹۸۰ء، کراچی، ص ۳۶۱

# ترقی پسند غزل میں پیکر تراشی

## مباحث



## شعراء:

# ترقی پسند نظریۂ ادب

ترقی پسندوں نے سماجی حقیقت نگاری اور جدلیاتی فکر کو بنیاد قرار دیتے ہوئے مخصوص مقاصد کے تحت چند اصول وضع کیے مثلاً ادب میں مبالغہ نہیں، حقیقت واصلیت کا عنصر ہونا چاہیئے، ادیبوں اور شاعروں کو اپنی تخلیقات میں ایسی آسان اور واضح زبان کا استعمال کرنا چاہیئے جس کو ایک عام آدمی بھی سمجھ سکے، یعنی جس میں ترسیل کی زبردست قوت ہو (خواہ فنی معیاروں کی قربانی ہی کیوں نہ دینی پڑے)، معاشرے کو توہم پرستی کی گرفت سے نکالنا چاہیئے، سائنسی عقلیت کی بنیاد پر معاشرے کی تشکیل نو کرنی چاہیئے اور ادیبوں اور دانشوروں کو آزادی کی جدوجہد میں عملی طور پر شریک ہونا چاہیئے، وغیرہ وغیرہ۔

یہاں یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ترقی پسندی کا اطلاق اسی ادب پر ہو سکتا ہے جس میں ادب کی تخلیق سے زیادہ حقیقت کی تعبیر پر دھیان دیا جاتا ہے نیز اس میں واقعیت کی میناکاری، افکار و خیالات کی تشہیر، سماجی شعور، دھڑکتے ہوئے خوابوں کے گھوراے اور بلند بانگ نعرۂ احتجاج کی شرائط کو ملحوظ نظر رکھا جاتا ہے گویا ترقی پسند ادب کا طرۂ امتیاز ایک ایسا طے شدہ لائحۂ عمل اور ایک ایسا مشروط اظہار ہے جس کو اشتراکی حقیقت نگاری کے نام سے منسوب کیا جاتا ہے نیز

اشتراکی حقیقت نگاری یا اشتراکی حقیقت پسندی کی بنیاد مادی فلسفے پر رکھی گئی ہے۔ کارل مارکس کے مطابق سماجی، سیاسی اور ذہنی زندگی کو عام طور پر مادی زندگی کے طریقے اور اس کے آداب مقرر کرتے ہیں۔ کیونکہ مادہ ارتقاء پذیر ہے اور اس کا ارتقاء جدلیاتی (Dialectical) ہوتا ہے۔

مارکسزم اور ادب کے تعلق سے بعض مارکسی دانشوروں نے اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ مارکسزم کے بنیادی نظریے کے مطابق مادی زندگی کا نظام پیداوار انسان کی سیاسی سماجی اور ذہنی کیفیات کا تعین کرتا ہے لیکن نظامِ پیداوار اور ادب میں براہ راست اور میکانکی تعلق نہیں ہے بلکہ جو لوگ یہ کہتے ہیں کہ صرف معاشی عنصر ہی فیصلہ کن ہے وہ مارکسزم کو مسخ کر کے پیش کرتے ہیں۔ اصلیت یہ ہے کہ انسان کی سماجی اور ذہنی زندگی کی تعمیر معاشی بنیادوں پر ہوتی ہے اور انسان کے خیالات و نظریات بھی معاشی زندگی پر اثر انداز ہوتے ہیں اور اس طرح عمل نیز ردِ عمل کا سلسلہ جاری و ساری رہتا ہے۔ چنانچہ معاشی عنصر کی بنیادی اہمیت کو قبول کیے بغیر کام نہیں چل سکتا۔ مارکسی فلسفۂ تاریخ ان قوانین کی دریافت کرتا ہے جو انسان کی مجموعی زندگی اور انسانیت کے باہمی رشتوں کا تعین کرتے ہیں تاکہ انسانی زندگی کی مجموعی اعتبار سے تعمیر نو کر کے اس کو ہر انتشار اور ہر تخریب سے محفوظ رکھا جا سکے اور اسی طرح مارکسی جمالیات وہ معیار بھی پیش کرتی ہے جو کلاسیکی اور نئے ادب کو ایک تار میں پروتے ہیں اور ہم عصر ادب کی اعلیٰ تر تخلیق کا باعث بنتے ہیں۔ چنانچہ مارکسزم کی رو سے اچھا ادب وہ ہے جو سچائی کے ساتھ حقیقت و اصلیت کی عکاسی کرے اور مثبت جمالیاتی عناصر کو بھی پیش نگاہ رکھے۔ مارکسی نظریے کے مطابق آرٹ یا ادب کی سیاسی قدر یہ ہے کہ

فن کار نے فن پارے میں حقیقت کی صحیح عکاسی اور جیتی جاگتی زندگی کی پیش کش کس پیمانے پر کی ہے۔ بعض مارکسی نقادوں کے مطابق حقیقت کے فنکارانہ اظہار کی صلاحیت خواہ تمام ترقی پسندوں میں نہ ہو لیکن جس فنکار میں یہ صلاحیت موجود ہوتی ہے اس کو اپنے ترقی پسند نقطۂ نظر کے سبب اعلیٰ فن کار تصور کیا جاتا ہے۔

مارکسزم کی رو سے فن کار خواہ ادب کی فنی پیش کش کی خاطر اقدار کو نظر انداز کر دے لیکن اس کی تخلیق غیر ارادی یا غیر شعوری طور پر سماج پر اثر انداز ضرور ہوگی۔ چنانچہ مارکسی ادب میں یاس پسندی اور ذہنی پستی کی کوئی گنجائش نہیں ہے بلکہ اس کے برعکس رجائیت مارکسزم کی روح تصور کی جاتی ہے کہ اس میں بندھنوں کو شکست کرنے کی قوت ہوتی ہے۔ ترقی پسند شعرا و ادباء کی نظر میں ادب کے افادی پہلو کی نہایت اہم اور مرکزی حیثیت ہے۔ ان کے مطابق بہترین اور سچا ادب وہی ہوتا ہے جو مارکسی نظریات پر پورا اترتا ہو، خواہ اس میں فکری عنصر اور فنی معیار کی کمی ہی کیوں نہ ہو۔ سجاد ظہیر نے تحریک کے مثبت پہلو کو مد نظر رکھتے ہوئے ترقی پسندی کے بنیادی نظریے کی وضاحت اس طرح کی ہے۔

> "ترقی پسند تحریک ادب کی ایک ایسی تحریک ہے جس کی بنیاد حب الوطنی، انسان دوستی اور آزادی پر ہے۔ اس کا مقصد ہرگز ہمارے پرانے تمدن اور اخلاقی اور اس کے ادبی یا فنی مظاہروں کو مسترد کرنا نہیں ہے۔ وہ اس ملک کی تہذیب کے بہترین عناصر کو زندہ کرنے، اجاگر کرنے اور ان کی بنیادوں پر نئی زندگی کے

حالات کے مطابق پرانے تمدن کے خمیر سے نئے اور بہتر ادب، فنون لطیفہ اور کلچر کی تعمیر کرنے کی کوشش کرتی ہے ترقی پسند ادیبوں کی انجمن سیاسی پارٹی نہیں ہے، وہ ادب کی تخلیق اور ترقی پسند خیالات اور نظریوں کی ترویج کا ایک تہذیبی ادارہ ہے۔ اس کا مطلب یہ ہرگز نہیں ہے کہ ادیب سیاسی امور پہ کوئی رائے نہ رکھیں یا انجمن کے ذریعہ، وقتاً فوقتاً اس کا اظہار نہ کریں۔ ان کے قلم ہمیشہ قوم کی آزادی کے حق میں، انسانوں پر انسانوں کے ظلم اور ان کے استحصال کے خلاف انسانوں کے بنیادی حقوق کے لیے چلتے رہیں گے۔ وہ ہمیشہ سماج کی ترقی پسند قوموں کا ساتھ دیں گے۔ اس میں ترقی پسند ادب کی خود اپنی طاقت مضمر ہے۔"[10]

سجاد ظہیر کے خیالات میں اعتدال اور توازن ہے۔ وہ ترقی پسندوں کی سیاست پسندی کے آگے سرحد کی ایک لکیر کھینچتے ہیں۔ حب الوطنی، انسان دوستی اور آزادی کے ساتھ ساتھ ہندستانی تہذیب کے بہترین عناصر پر آرٹ کی بنیاد رکھنے کی شرط لگاتے ہیں۔ ان کے مطابق ترقی پسند ادب سماج، تہذیب اور زندگی کے ارتقاء کا علمبردار ادب ہے۔

محمد علی صدیقی نے ترقی پسندوں کے محرکات اور رجحانات سے بحث کرتے ہوئے درج ذیل باتیں کہیں ہیں۔

"ترقی پسند ادب انسانی آزادی کا ادب ہے۔ انسانی مقدر پر استحصالی قوتوں کی عمل داری کے خلاف ادب ہے۔ یہ غیر جانبدار ادب نہیں ہے کہ اپنا رخ زندگی گریز رجحانات کی جانب منعطف کر کے یہ دعوی کرے کہ ادیب اجتماعیت پسندی پر یقین نہیں رکھ

سکتا کہ اس طرح فن کار کی انفرادیت مجروح ہوتی ہے۔
انفرادیت کا تانابانا تاریخ کی ان پراسرار قوتوں سے جاملتا ہے جو
جبریت (FATALISM) کے نظریوں کو جنم دیتی ہیں جب
کہ ترقی پسند ادب تاریخ کی پراسرار قوتوں کے بجائے جدلیاتی
مادیت پر قائم ایک ایسا سماجی نظام لایا ہے جس نے کچلے ہوئے
عوام کو اپنی توجہ کا مرکز اور طاقت کا منبع قرار دیا ہے۔"[۲]

دیگر تمام ترقی پسندوں کی طرح محمد علی صدیقی نے بھی ادب میں انسانی آزادی کو شرط اولین قرار دیا ہے۔ ان کے مطابق ترقی پسند ادیب کی غیر جانبداری اور انفرادیت کفر کے مترادف ہے۔ یہاں تک کہ انہوں نے انفرادیت کے ڈانڈے جبریت سے ملادیے ہیں۔ گویا جانبداری اور اجتماعیت یا اشتراکیت ترقی پسند نظریۂ ادب کی روح تصور کی جاتی ہیں۔

ترقی پسند نظریے اور اس کے زیر اثر پیدا ہونے والے ادب کی مزید تشریح و توضیح کے سلسلے میں محولہ بالا آراء کے ساتھ ساتھ اگر اصغر علی انجینئر کے ان خیالات پر بھی غور کر لیا جائے جو موصوف نے اپنے مضمون "ترقی پسند ادب نظریاتی بنیادیں" میں ظاہر کیے ہیں تو یہ لاحاصل نہ ہوگا

"ترقی پسند ادب کو نہایت ہمہ گیر ہونا ضروری ہے۔ وہ حقیقت کی
عکاسی بھی کرتا ہے اور حقیقت کو بدلنے کے عمل کو بھی۔ وہ
موجودہ حالات سے پیدا شدہ داخلی کرب کا بھی احاطہ کرتا ہے اور
تبدیلی کے عمل سے پیدا ہونے والے کرب کا بھی۔ وہ اپنا دائرۂ
تخلیق نہ صرف داخلی دنیا تک محدود کرتا ہے اور نہ صرف خارجی

دنیا تک۔ ادبی حقیقت دراصل ان دونوں کی تخلیقی وحدت کا نام ہے۔ صرف داخلی حقیقت پر مجذوب زور دیتا ہے اور صرف خارجی حقیقت پر طبقاتی اور سماجی علوم۔ ادب نہ محض مجذوب کی بڑ ہے اور نہ طبقاتی اور سماجی علوم کا سائنٹفک نظریہ۔ادب اور خصوصاً ترقی پسند ادب داخلی اور خارجی حقیقت اور موجودہ اور ممکنہ حقیقت کے تخلیقی اظہار کا نام ہے۔"۔ ۳

اصغر علی انجینئر نے ترقی پسند ادب کے حوالے سے ہمہ گیری، داخلیت، خارجیت اور حقیقت پسندی کو موضوعِ بحث بنایا ہے۔ وہ ترقی پسند ادب کے ہمہ گیر ہونے پر زور دیتے ہیں نیز صرف داخلیت اور صرف خارجیت کو مجذوب کی بڑ اور سماجی علوم کے غیر ادبی نظریے سے تعبیر کرتے ہیں۔ ان کے خیال میں داخلیت، خارجیت اور حقیقت کا اختلاط ترقی پسندانہ تخلیقی اظہار کی بنیاد ہے۔

اس تمام گفتگو کا لب لباب یہ ہے کہ (۱) ترقی پسند نظریۂ ادب کی بنیاد مارکسزم پر ہے۔ (۲) ترقی پسند ادب عوامی ادب ہے اسی لیے اس کی افادیت، مقصدیت اور سادگی پر زور دیا جاتا ہے کہ اس کو عام آدمی سمجھ سکے اور اس کا تمام تر فائدہ عوام کو پہنچے۔ (۳) ادیب کو عوام کی آواز میں اپنی آواز ملانی چاہئے، ظلم صبر اور ناانصافی کے خلاف سینہ سپر رہنا چاہئے، ادیب و شاعر چونکہ حساس ہوتا ہے اور ایک دردمند دل رکھتا ہے اس لیے وہ غیر جانبدار کیسے رہ سکتا ہے۔ (۴) سرمایہ دارانہ نظام چونکہ سماج کے لیے ناسور کی طرح ہے اس لیے اس کا خاتمہ ضروری ہے لیکن یہ کام انفرادیت کے بجائے اشتراکیت کے ذریعہ ہی ممکن ہے اس لیے ادیب کا اشتراکی ہونا لازمی ہے۔ (۵) زندگی میں سیاست کی بنیادی حیثیت ہے اس

لیے ادیب بھی سیاست سے علاحدہ نہیں رہ سکتا۔ خواہ اس کے ادب پر نعرہ بازی کا الزام لگایا جائے۔ (۶) ادیب کی تخلیقی خدمات کی اہمیت مسلم ہے لیکن اس کی ذمہ داریاں صرف یہیں تک نہیں ہیں بلکہ اس کو مزدوروں اور کسانوں کے ساتھ مل جل کر رہنا اور ان کی تحریکوں میں عملی حصہ بھی لینا چاہیے۔ (۷) ادیب سماج کا ایک جیتا جاگتا فرد ہے وہ کوئی جوگی یا راہب نہیں ہے اس لیے اس کے ادب میں اجتماعی زندگی کا عکس نظر آنا چاہیے۔ یوں بھی ادبی تخلیق کسی ادیب کی ذاتی ملکیت نہیں ہوتی اس لیے ادب میں انفرادیت کی کیا گنجائش ہے۔ (۸) ادب ایک طاقتور ذریعۂ اظہار ہے اس کی مدد سے عوام کو بڑے بڑے پیغام دیے جا سکتے ہیں۔ اس لیے اس کو رمزیت، اشاریت اور فنی حسن کاری کی بھینٹ نہیں چڑھایا جا سکتا۔ گویا ادب کی مقصدیت اس کے فنی حسن سے کہیں زیادہ اہم ہے۔



# ترقی پسند غزل کی طرف

ترقی پسند ادب اور نظریۂ ادب کے حوالے سے دو رویے خاص طور پر سامنے آئے ہیں۔ ایک ترقی پسندی کے مخالفوں کا ہے جس کی پیشوائی گوپال متل اور دیویندر اسّر وغیرہ نے کی ہے۔ انہوں نے ترقی پسندی کی بعض غیر ادبی اور منفی باتوں کی بے رحمانہ تنقید کی ہے۔ دوسرا ترقی پسندی کے علمبرداروں اور اس کے مداحوں کا رویہ ہے جنہوں نے ترقی پسندی کے غیر ادبی رویوں اور قابل گرفت باتوں کو بھی ہنر بنا کر پیش کیا ہے۔ ترقی پسندی کے سلسلے میں یہ سوال بھی اہم ہے کہ ترقی پسند کون ہے؟ اس کے دو جواب دیے جاتے ہیں ایک یہ کہ ہر وہ شاعر ترقی پسند ہے جس کے یہاں بعض ترقی پسندانہ خصوصیات پائی جاتی ہیں۔ وہ خصوصیات کیا ہیں؟ جیسا کہ پہلے لکھا جا چکا ہے کہ اس ضمن میں امید، حرکت، روشنی، گرمی، رجائیت، روشن مستقبل کی بشارت، جدوجہد آزادی، مساوات اور اسٹبلشمینٹ سے ناآسودگی کی کیفیات کا ذکر بطور خاص کیا جا سکتا ہے۔ لیکن یہ تمام باتیں تو کلاسیکیت سے لے کر جدیدیت تک بہت سے شاعروں کے یہاں ملتی ہیں، اس لیے ان امور کو محض ترقی پسندی کی دین نہیں کہا جا سکتا۔ ہاں اتنی بات ضرور کہی جا سکتی ہے کہ ان کی شاعری میں یہ خصوصیات زیادہ بالیدہ اور شعوری سطح پر ملتی ہے۔ اگر یہ کہا جائے کہ محض مارکسیت کے فلسفے کو ماننے والے شاعر ہی ترقی پسند شاعر ہیں تو ان کی تعداد انگلیوں پر گنی جا سکتی ہے۔ یہ نقطہ نظر ترقی پسندی

کے فلسفہ طرازوں کی مصلحت اندیشی کے خلاف ہے اس لیے محض ان شاعروں کو ترقی پسند کہا جا سکتا ہے جو گروہی بنیادوں پر خود کو ترقی پسندوں کے حلقے میں شامل کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اردو میں ترقی پسندی کی ابتدا ہی سے ترقی پسندوں کی فہرست میں حذف و اضافہ ہوتا رہا ہے۔

رشید احمد صدیقی کا یہ جملہ بہت مشہور ہے کہ "غزل اردو شاعری کی آبرو ہے" انھوں نے غزل پر اظہار خیال کرتے ہوئے ترقی پسندانہ نقطہ نظر کو کوئی مستحسن اقدام تصور نہیں کیا۔ ان کی نظر میں یہ تحریک ایک تو ادبی کم تھی اور سیاسی و اشتراکی زیادہ تھی، دوسرے اس کی عمر ہندستان میں تیس یا پینتیس سال سے زیادہ نہیں ہوئی اور سب سے اہم بات یہ کہ آزادی، بیداری اور عام انسانی ہمدردی کا وہ تصور جس کی تبلیغ بظاہر ترقی پسند ادبا، و شعرا کر رہے تھے وہ کوئی نیا تصور نہیں تھا۔ حالی اور اقبال نے نہایت خلوص اور خوبصورتی کے ساتھ ان اقدار کو ادب میں سمو دیا تھا۔ ترقی پسندی کے باب میں غزل کا ذکر کرتے ہوئے وہ یوں رقم طراز ہیں

> "اکثر ترقی پسند شاعر غزل گو ہیں لیکن جس کو ترقی پسند غزل گوئی کہہ سکیں وہ نظر نہیں آتی۔ سوائے فیض اور فراق کی غزلوں کے ترقی پسندی اب تک غزل کو اپنی کوئی واضح چھاپ نہیں دے سکی باوجود اس کے کہ نئی مصطلحات اور موضوعات کا غزل میں بڑی آزادی سے اضافہ کیا گیا ہے۔ ترقی پسندوں کی غزل گوئی سے غزل ترقی پسند نہ ہوئی۔ اشتراکیت یا ترقی پسندی کا جتنا واضح آب و رنگ افسانوں، ڈراموں، نظموں اور تنقید میں ملتا ہے، غزل

میں نہیں ملتا ترقی پسند غزل گویوں میں صرف فیض اور فراق
ایسے ہیں، جنھوں نے غزل کو نیا مزاج اور زاویہ دے کر اس کی
خوبی و خصوصیت میں اضافہ کیا لیکن یہ اضافہ اتنا ترقی پسندانہ
نہیں جتنا شاعرانہ عارفانہ اور عارفانہ شاعرانہ ہے۔" ۴۰

رشید احمد صدیقی کی رائے میں ترقی پسند غزل اپنی کوئی واضح شناخت نہیں رکھتی۔ ابتدائی برسوں میں ترقی پسند نقطہ نگاہ کے تحت غزل کی جو مخالفت ہوئی اس کے پیش نظر رشید صاحب نے یہاں تک کہا ہے کہ "ترقی پسند تحریک غزل کو رسوا کرنے کے عمل میں خود رسوا ہو گئی۔ اگر ترقی پسندوں نے غزل کی اس طرح مخالفت نہ کی ہوتی تو یہ تحریک اس قدر جلد اپنا اعتبار نہ کھو بیٹھتی" رشید احمد صدیقی کا یہ رویہ ترقی پسند غزل کے حوالے سے خاصا شدید ہے، پھر بھی وہ فیض و فراق کو ترقی پسند غزل کے بہترین شعرا تسلیم کرتے ہیں۔ جب کہ ہم فراق کو ترقی پسند کے بجائے نو کلاسیکی غزل کا شاعر سمجھتے ہیں اور گزشتہ اوراق میں کلاسیکی اور نو کلاسیکی غزل کے باب میں ان کی غزلیہ شاعری کا مطالعہ کر چکے ہیں۔ البتہ فیض کو ترقی پسند غزل کا اچھا شاعر کہنے میں کوئی مضائقہ نہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ یہ سوال فیض کی غزل کے سامنے بھی آتا رہا ہے کہ وہ کس حد تک ترقی پسند ہے۔

رشید احمد صدیقی کے علاوہ دیگر کئی اور ناقدین نے اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے کہ وہ ترقی پسند باصلاحیت شعرا جو شعر و ادب اور خصوصاً غزل کے مزاج داں اور ادا شناس تھے، جب وہ ترقی پسندی کے قواعد و ضوابط اور شرائط کے حصار سے بلند ہو کر شعر کہتے ہیں تو ان پر اعلیٰ شاعری کے امکانات روشن ہو

جاتے ہیں۔ اس سلسلے میں فیضؔ، جذبیؔ، اختر انصاریؔ، مخدومؔ، مجروحؔ، مجازؔ اور جاں نثار اختر کے نام لیے جاسکتے ہیں۔

یہ بات غور طلب ہے کہ ایک طرف تو ناقدین یہ کہتے ہیں کہ غزل ترقی پسند بھی ہو اور غزل بھی ہو، یہ ناممکن ہے اور دوسری طرف ترقی پسند غزل کے ایسے اشعار اور بھی پیش کرتے ہیں جو بیک وقت ترقی پسندی کے نقطہ نظر پر بھی پورے اترتے ہیں اور غزل کے اچھے بلکہ مشہور شعر بھی ہیں۔ گویا ثابت یہ ہوتا ہے کہ دونوں باتیں خواہ مکمل طور پر درست نہ ہوں مگر ان میں جزوی صداقت ضرور ہے۔ یہ بھی صحیح ہے کہ وضاحت و صراحت پر زور دینے اور ایمائی و استعاراتی شعری اظہار سے پرہیز کرنے کے باعث شعر میں خطابت اور بیانیہ کے عناصر شامل ہو جاتے ہیں جو شاعری کی سطح کو پست کر دیتے ہیں اور یہ بھی بجا ہے کہ اس راہ کے نشیب و فراز کو مد نظر رکھتے ہوئے ذہین اور باصلاحیت شعرا اپنی راہ الگ نکال لیتے ہیں۔ لیکن اردو کی ترقی پسند غزل کے بیشتر حصے پر پہلی کیفیت کا اطلاق ہوتا ہے۔ ٠ البتہ فیضؔ، مجازؔ، جذبیؔ، اختر انصاریؔ، مجروحؔ، پرویز شاہدیؔ اور جاں نثار اختر کی غزل کو محض اس بنیاد پر رد نہیں کیا جاسکتا۔

پروفیسر سید محمد عقیلؔ رضوی اور پروفیسر صدیق الرحمان قدوائی نے بھی ترقی پسند غزل پر اظہار خیال کیا ہے۔ اگر یہاں ان دونوں کے نظریات پر بھی غور کر لیا جائے تو ترقی پسند غزل کا وجود اور اس کی خصوصیات واضح طور پر سامنے آسکتی ہیں اور اس کے بعد ترقی پسند غزل میں پیکر تراشی کا مطالعہ قدرے آسان ہو سکتا ہے۔ پروفیسر سید محمد عقیل رضوی نے اپنے مقالے "پر مجھے گفتگو عوام سے ہے" میں غزل کی عوامی کیفیت، اس کے قبول عام کے اسباب اور اس میں عوامی

جذبات کی بازآفرینی کے تعلق سے اظہار خیال کرتے ہوئے لکھا ہے

"ترقی پسندوں نے پہلے تو غزل کی طرف زیادہ توجہ نہیں دی مگر دھیرے دھیرے ترقی پسند شعرا غزل کی کیف سامانیوں سے متاثر ہوئے۔ اگرچہ ان کے ساتھ غزل میں تجربہ کرنے والے زیادہ نہ تھے۔ بس چند نام جیسے جذبی، مجاز، فیض، مجروح اور پرویز شاہدی وغیرہ، لیکن ترقی پسند تحریک اس بات سے اچھی طرح باخبر تھی کہ اقبال کے بعد غزل اب آگے کی دنیا کی متمنی ہے اور غزل کی یہ دنیا ترقی پسند ہی تلاش کریں گے، جیسا کہ انہوں نے کیا بھی ہے۔ ترقی پسند تین آوازوں کی طرف متوجہ ہوئے۔ پہلی وطن پرستی کی آواز جو جنگ آزادی کے ساتھ عوام میں مقبول ہو رہی تھی دوسری فکر کی وہ آواز جو ارضیت کی طرف مائل تھی، جس میں مادی ارتقاء کی کار فرمائی تھی اور جس کی سوچ میں عوامی رشتوں اور مسائل حالات کی اقتصادی توجیہات جھانک رہی تھیں۔ اگرچہ ان کا اوپری میک اپ رومانی زیادہ تھا۔ تیسری صورت میں طبقاتی کشمکش اور مزدور طبقے کے ساتھ متوسط طبقے کے عروج سے پیدا ہونے والے ملے جلے مسائل تھے۔ اس میں زیادہ تر صورتیں اور موضوعات نظموں کا مسالہ تھے۔ ترقی پسند شاعری کا یہ لہجہ عوام کو پسند آیا سچ بات تو یہ ہے کہ ترقی پسند غزل کو جن شعرا نے عوام سے قریب کر کے زندہ رکھا، وہ جذبی، مجاز اور مجروح تھے۔ ترقی پسندوں نے اگرچہ غزل میں عوامی وسیاسی رنگ و آہنگ کو اقبال سے سیکھا مگر یہ نہ بھولنا چاہئے

کہ ان کے اس رنگ تغزل کے لیے چکبست اور حسرت نے بھی
پس منظر کا کام کیا۔ غزل کو صرف عشق اور محبت کی حدود سے
نکال کر عوامی سیاست اور وطن پرستی کے قریب لانے میں
چکبست اور حسرت نے پائنیر کا کام کیا۔ غزل کے لیے سیاست کی
یہ عوامی فضا یہیں سے بننا شروع ہوئی۔ فیض، فراق، مجروح اور
جذبی کے تجربے خاصے مقبول ہوئے۔ قریب قریب یہ تمام
غزل گو کلاسیکی تجربات سے عوامی سطح پر آئے اس لیے غزل کا
کلاسیکی اندار اور عوامی موضوعات دلچسپی کے ساتھ ان کے
یہاں موجود رہے ہیں۔"؎۵

پروفیسر سید محمد عقیل رضوی نے کچھ اشعار اپنے دعوے کی دلیل کے طور پر پیش کیے ہیں

منزلیں گرد کی مانند اڑی جاتی ہیں
وہی اندازِ جہانِ گذراں ہے کہ جو تھا
(فراق)

ستونِ دار پے رکھتے چلو سروں کے چراغ
جہاں تلک بھی ستم کی سیاہ رات چلے
(مجروح)

جو چل سکو تو چلو کہ راہِ وفا بہت مختصر ہوئی ہے
مقام ہے اب کوئی نہ منزل فرازِ دار و رسن سے پہلے
(فیض)

وہ تیرگی ہے کہ اکثر خیال آتا ہے
مرے فلک پہ کوئی آفتاب ہے کہ نہیں
(جذبی)

آج سے کوچہ و بازار میں مرنا ہے روا
ظلم کی چھاؤں میں چپ بیٹھ کے جینا ہے حرام
(سردار جعفری)

دست و پا شل ہیں کنارے سے لگا بیٹھا ہوں
لیکن اس جوششِ طوفان سے ہارا تو نہیں
(وامق)

پروفیسر موصوف نے ترقی پسند غزل کے ڈانڈے چکبست، حسرت اور اقبال سے ملائے ہیں۔ عوامی، سیاسی آب ورنگ، لہجے کی بلند آہنگی اور امید افزا جذبات کا اظہار یقیناً اقبال کا عطیہ ہے۔ پیش رو نسل سے متاثر ہونے کا عمل فطری ہے۔ چکبست کی وطن پرستی اور حسرت کی سیاسی شاعری اور متغزلانہ آہنگ ترقی پسند غزلوں کو ورثے میں ملا۔ وطن پرستی، آزادی، مادی اور عوامی رشتے، اقتصادی واشتراکی مسائلِ حیات، طبقاتی کش مکش اور مزدور اور متوسط طبقے کے ملے جلے مسائل جو یقیناً کلاسیکی غزل کے موضوعات نہیں تھے اور غزل کے پُر تغزل مزاج کے لیے بھی اجنبی تھے۔ ترقی پسند شعراء کے ہاتھوں غزل کے منظر نامے میں شامل ہوئے اور اس شمولیت کی وجہ سے عام طور پر یعنی اس دور کے بیشتر شعرا کے یہاں غزل کی سطح میں وسعت تو پیدا ہوئی لیکن ایک طرح کی پستی بھی آگئی کیونکہ رمز و ایماء، اجمال اور تخلیقی ابہام جو غزل کے تشکیلی عناصر میں شمار کیے جاتے ہیں اور غزل کی قوت و تاثیر میں اضافے کے معتبر ذرائع کہلاتے ہیں۔ ترقی پسندی کے لیے زہر تصور کیے گئے۔ یوں بھی آزادی سے پہلے کا عہد شور و غوغا، انتشار، درندگی، غارت گری اور بے اعتباری کا دور تھا اور آزادی کے فوراً بعد کا زمانہ نظریاتی طور پر ترقی پسند تحریک میں قطعیت اور ادعائیت کا زمانہ تھا۔ سوویت

انقلاب، دوسری جنگِ عظیم میں اشتراکیت کی فتح اور بائیں بازو کی قوت کے فروغ کے نتیجے میں ترقی پسندوں نے ہندستان میں اشتراکی انقلاب کی راہیں متعین کر لیں اور متعین شدہ موضوعات اور حقائق کو نظم کر دینے کو معراجِ فن تصور کر لیا۔ لیکن یہ کیفیت بہ قول پروفیسر عقیل رضوی، چکبست، حسرت اور اقبال کے زیرِ اثر اور غزل کے مزاج کے تقاضوں کے سبب اپنے اختتام کو جلد ہی پہنچ گئی اور غزل کے لوازمات اور اس کے کھوئے ہوئے اعتبار کو غزل کے معتبر ترقی پسند شعرا مثلاً مجازؔ، جذبیؔ، مجروحؔ، فیضؔ اور اختر انصاری وغیرہ نے پھر سے حاصل کر لیا۔ اس سطح پر ترقی پسند شعرا کا ایک گروہ یہ بات اچھی طرح سمجھ چکا تھا کہ غزل کے رمز وایما کے تعاون سے اور غزل کی مقبولیت کے ذریعہ اپنا پیغام بڑے حلقے تک پہنچایا جاسکتا ہے۔ حالی اور اقبال یہ کام پہلے ہی کر چکے تھے۔ چنانچہ ترقی پسندوں نے بھی غزل گوئی کی جانب سنجیدگی سے توجہ کی اور اس وقت انھوں نے یہ بات بھی محسوس کی کہ ایمائیت، علامت، اور ابہام کے ذریعہ بات کہنے کے لیے فضا سازگار ہے۔ چنانچہ نئی تبدیلیوں کو انگیز کرتے ہوئے یہ نیا اسلوب گہری سنجیدگی، تہہ داری، استعاراتی اظہار اور عصری کرب واضطراب کی آنچ میں تپ کر ترقی پسند غزل کے منفرد رنگ وآہنگ کا آئینہ دار بن گیا۔ (یہ بات الگ ہے کہ اس مقام پر غزل، ترقی پسند کم اور غزل زیادہ ہو گئی) جس کی نمائندگی مجاز، جذبی، اختر انصاری، فیض، مجروح، مخدوم جاں نثار اختر، وامق، سردار جعفری اور پرویز شاہدی وغیرہ نے کی۔ ان تمام شعرا کی غزل میں علامت، استعارہ اور پیکر وغیرہ حسنِ لانہ تازگی اور تہہ داری کی خصوصیات کے ساتھ موجود ہیں۔

پروفیسر صدیق الرحمٰن قدوائی نے بھی تقریباً ایسی ہی باتیں کہی ہیں لیکن

انھوں نے ترقی پسند غزل اور جدید غزل کے باہمی رشتے پر خاصا زور دیا ہے۔ جدید غزل کی بے اعتدالیوں کا ذکر کیا ہے لیکن بعد ازاں توازن کے پیدا ہو جانے کی نشاندہی بھی کی ہے۔ وہ لکھتے ہیں

> "ترقی پسند شعرا ۱۹۴۵۔۱۹۵۰ء کے بعد جب غزل کی طرف واپس ہوئے تو ایک نیا لہجہ لے کر آئے جس میں ایک گہرے طنز کی سبک اور پھیل جانے والی لہر تھی۔ اس کے لہجے میں بڑا ضبط تھا اور ۱۹۶۰ء کے آس پاس نمایاں ہونے والی نئی نسل کی غزل نے دراصل اس باغیانہ کردار کو اور زیادہ فروغ دیا جو ترقی پسند غزل کے ساتھ ساتھ ابھرا تھا۔ اب غزل میں طنز، اضطراب اور دکھ پہلے کی طرح دبا دبا اور دھیما دھیما نہیں رہا۔ اس میں شوخی، طرحداری اور کلاسیکیت سے ایک خوشگوار گریز تھا اور تیکھا پن بھی پہلے سے زیادہ تھا۔ یہ غزل زبان اور علامتوں میں نئے تخیل آفریں تجربات کے سہارے آگے بڑھ رہی تھی۔ اس میں بے اعتدالیاں زیادہ ہوئیں مگر اب وہ آہستہ آہستہ توازن کے ایک نئے مرکز کے قریب ہے۔ ان نئے غزل گو شاعروں میں اپنی ذات کی جستجو کے ذریعہ حقیقت کی تلاش کی خواہش ہے۔"۶۰

ترقی پسند غزل چکبست، حسرت اور اقبال کے زیر اثر اپنے سفر کا آغاز کرتی ہے اور اپنے عوامی، سماجی اور اشتراکی موضوعات کو بیانیہ اسلوب کی سیدھی اور سپاٹ راہوں سے گذرتے ہوئے زندگی کی مزید پیچیدگیوں اور تہہ در تہہ تجربات کے اظہار کی ضرورت کے پیش نظر رمز و ایما اور ایجاز کے نشیب و فراز طے کرتی ہے نیز استعاراتی اور پیکری اسلوب کے ذریعہ جدید غزل سے اپنا رشتہ

متوار کر لیتی ہے۔ گویا ترقی پسند غزل کلاسیکی و نو کلاسیکی غزل اور جدید غزل کے مابین ایک ایسے واسطہ درمیانی کی طرح موجود ہے جس کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔

اس گفتگو سے یہ بات واضح ہو چکی ہے کہ ترقی پسند غزل کس قسم کی غزل کو کہتے ہیں۔ اس کے موضوعات کیا ہیں نیز یہ کہ ترقی پسندی کے اصول کیا ہیں اور وہ غزل پر کس طرح اثر انداز ہوتے ہیں۔

پیکر تراشی دراصل شاعر کے تخلیقی اور جمالیاتی تجربوں کا آئینہ ہوتی ہے چنانچہ جو خیالات اور تصورات تخلیقِ شعر کے وقت شاعر کے ذہن میں موجود ہوتے ہیں وہ شعری منظرنامے پر چلتی پھرتی تصویروں کی شکل میں اتر آتے ہیں۔ پیکر تراشی ایک خاص نوع کی شاعرانہ صناعی ہے اس لیے شعری مفہوم کی اہمیت، عمدگی اور طرزِ ادا سے اسکا گہرا تعلق ہے۔ گویا پیکر تراشی کے تجزیاتی مطالعہ میں شاعر کی ذہنی اور تخلیقی قوت اور شعر کی انفرادیت، اہمیت اور تاثیر کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ آئندہ صفحات میں ترقی پسند غزل گو شعرا کی ذہنی و تخلیقی صلاحیت نیز ترقی پسند غزل کی انفرادیت و اہمیت کا پیکر تراشی کے آئینے میں جائزہ لینے کے لیے اہم ترقی پسند شعراء کی غزلیہ شاعری کا فرداً فرداً تجزیاتی مطالعہ پیش کیا جاتا ہے۔



# فیض احمد فیض

فیض نے ایک تقریر میں کہا تھا

"زبان کا شاعرانہ استعمال یہ ہے کہ وہ عوامی زبان سے یکسر مختلف نہ ہو لیکن قدرے بلند ضرور ہو۔ اس کی پابندی کرتے ہوئے بہترین شاعری صرف اس صورت میں ممکن ہے کہ لفظ استعارہ اور استعارہ علامت بن جائے۔" ۷

فیض کی شاعرانہ زبان بھی عام زبان سے قریب ہے لیکن اپنی تخلیقی توانائی اور بھرپور خلاقانہ امکانات کے باوصف اس سے بلند بھی ہے۔ فیض کا کمال سخن یہ ہے کہ ان کے یہاں یہ شاعرانہ زبان ان کے جذبات ، احساسات اور ارتعاشاتِ ذہنی میں اس طرح حل ہو گئی ہے کہ لفظ سے بننے والے استعارے اور استعارے کے بطن سے نمودار ہونے والی علامت ایک زبردست تصویری تاثر (PICTORIAL EXPRESSION) کا اظہار کرتی ہے اور یہی تصویری تاثر فیض کے مخصوص پیکری اسلوب کو جنم دیتا ہے۔ وہ جب تجربات کے نقوش اور کیفیات کو مرتسم کرتے ہیں تو شعری پیکر ان کی شاعری کے تار و پود میں ایک کلیدی حیثیت اختیار کر لیتا ہے اور شعری صداقت کے عرفان کا ایک

نہایت ہی لطیف اور موثر ذریعہ بن جاتا ہے۔

فیض کے مخملی اور شیریں لہجے نے غزل میں در آنے والے حسن، ناز، رنگینی، گداز، کسک، حسرت اور حزن کے موضوعات کو ان کی بین الاقوامی فکر کے ساتھ اس طرح ہم رشتہ کیا ہے کہ ان کی غزل کا کینوس وسیع تر ہو گیا ہے۔ ن۔ م۔ راشد نے "نقش فریادی" کے مقدمہ میں اظہار خیال کیا ہے کہ "یہ نظموں اور غزلوں کا مجموعہ رومان اور حقیقت کے سنگم پر آویزاں ہے۔" خلیل الرحمان اعظمی نے فیض کی شاعری میں "موہوم اداسی، افسردگی، عنفوان شباب کا خلوص، دل کی دھڑکنیں، غم، بیزاری یا پسپائی کے بجائے ایک طرح کی مٹھاس، کسک اور جمالیاتی وجدان کے زیر اثر پیدا ہونے والی شعری کیفیت سے بھرپور ایک خوش آیند خواب آلود فضا کا دیدار کیا اور مستقبل کے فن کارانہ حسن، فنی پختگی اور شعری وسعتوں کی جانب اشارہ کیا ہے۔" ۸ے

فیض نے شاعری کی مثبت روایات کا احترام کیا اور روایتی لفظیات، تراکیب، تشبیہات و استعارات اور علامات کے استعمال کے ساتھ ساتھ انہوں نے خود بھی معنی خیز اور منفرد تراکیب وضع کیں، نئی تشبیہات، نئے استعارات اور انفرادی علامتی نظام قائم کیا۔ ان کی فکر کا سفر صرف رومان سے حقیقت کی طرف ہی نہیں بلکہ حقیقت سے رومان کی طرف مراجعت بھی کرتا ہے۔ اس عمل سے پیدا ہونے والی جستجو، آرزو، حسرت اور انتظار کی امتزاجی کیفیت ان کے شعری اسلوب میں روح کی طرح سرایت کر گئی ہے۔

فیض کی غزل کا مطالعہ ان کی تجرباتی شعری فضا کی وسعتوں میں بے نام سی خلش، مبہم سی آرزو، حزن و ملال اور مدھم مدھم دردمندی کے جگنوؤں کی طرف

اشارہ کرتا ہے جو جگہ جگہ چمکتے اور بجھتے ہیں اور غزل کے پر کیف ماحول میں وصل اور شادکامی کے احساس کے ساتھ حسرت کی نشان دہی بھی کرتے ہیں۔ ایسی سحر کار حسرت جو قاری کو مسحور کرلیتی ہے۔ یہاں فیض کی لفظیات، تراکیب، کنایے اور استعارے بطور خاص اپنا کام دکھاتے ہیں۔ جب وہ دل کے تقاضوں کو وقت کے تقاضوں سے ہم آہنگ کرتے ہیں تو ایما، اشارہ اور اجمال کی بلاغتوں سے فائدہ اٹھاتے ہیں، اور یہی فنکاری ان کی غزلوں میں مرتعش جلووں کو جنم دیتی ہے۔ شام، گلشن، صحرا، سحر، دل اور نظر جیسے استعاروں اور علامتوں کے ساتھ ساتھ صبحِ سخن، شامِ نظر، خونِ دلِ وحشی، حرفِ لطف، سرِ کوئے دل فگاراں، شمعِ وعدہ، لبِ مشکبو، ایوانِ جنوں، جنونِ گم گشتہ، دل ریزہ ریزہ، تنِ داغ داغ، عوتِ قتل، قامتِ جانِ جاناں، کاسۂ داغ اور جلوۂ سحر جیسی تراکیب کو فنی شعور اور جمالیاتی حسن کے ساتھ شعری منظرنامے کا حصہ بناتے ہیں تو ہمہ جہت اور روشن پیکروں کا ایک سلسلہ اشعار کے حسن اور معنوی اسرار کے مختلف رنگوں کی بارش کرتا چلا جاتا ہے اور ان کی عصری آگہی، ہوش مندی اور جمالیاتی دردمندی کی خوشبو ان کی شعری کائنات کی وسعتوں کو محیط کرلیتی ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ فیض اپنے تمام تر حواس کے وسیلے سے شعری اظہار کی بے پناہ قوت رکھتے ہیں۔ ان کے علائم کے لیے جذبے کی توانائی اور تخلیقی امکانات کا سرچشمہ قوتِ نمود فراہم کرتا ہے، جس کی مدد سے وہ خواب آلود شعری فضا کی تخلیق کرتے ہیں۔ سیاسی رمزیت اور رومانی حسیّت کو لفظ و صوت کا جامہ پہناتے ہیں۔ غیر مرئی، مرئی اور مجرد اشیاء کی تجسیم کرتے ہیں نیز اپنے افکار کی صلاحیت اور احساس کی تہذیب اور پختگی کے ذریعہ اپنے شعری پیکروں

میں توانائی، معنی آفرینی اور تہہ داری کی روح پھونک دیتے ہیں۔ فیض نے چونکہ شعری پیکر تراشی میں اپنی تمام حسوں کو بروئے کار رکھا ہے اس لیے ان کے یہاں بصری، سماعی، شامی، لمسی، ذوقی، حرکی، محسوساتی، یادداشتی، سادہ، رنگین، آزاد، جامد، نوری اور مخلوط پیکروں کی ایک کہکشاں نظر آتی ہے اور ان کے شعری پیکروں کا سلسلہ در سلسلہ وارد ہونا جہاں ان کے شعر کی اثر آفرینی میں اضافہ کرتا ہے وہیں قاری و سامع کے مختلف حواس کو برانگیختہ کرنے کی صلاحیت بھی رکھتا ہے۔

فیض نے حرکی اور محسوساتی پیکر کثرت سے تراشے ہیں۔ بصری، سماعی اور یادداشتی پیکر ان کے بعد آتے ہیں۔ ان کی غزلوں میں ذوقی، شامی اور لمسی پیکر نسبتاً کم ہے لیکن مخلوط پیکروں کی تعداد خاصی ہے نیز ایک دلچسپ امر یہ ہے کہ انھوں نے لفظ "انتظار" کا استعمال اپنے بہت سے شعروں میں اس صناعی کے ساتھ کیا ہے کہ ایک منفرد "انتظاری پیکر" تخلیق ہو گیا ہے جو بھیس بدل بدل کر ہمارے سامنے آتا ہے۔

محسوساتی پیکروں کی بہتات فیض کی حساسیت اور دردمندی کا ثبوت مہیا کرتی ہے جس کے نتیجے میں ان کی رومانوی شعری فضا قائم ہوتی ہے۔ حرکی پیکروں کی کثرت ذوق عمل اور جستجو کے اس جذبے کی جانب اشارہ کرتی ہے جو ان کے یہاں عصری اور سیاسی رمزیت پیدا کرتا ہے۔ بصری، سماعی یا یادداشتی پیکر ماضی، حال اور مستقبل کے رومانی اور سیاسی موضوعات کے آئینہ دار ہے۔ فیض کی غزل میں وصل کی شادکامی کا ذکر تو ملتا ہے لیکن وصل سے لذت اندوزی کی نمائش کا رجحان نہیں ملتا۔ اس لیے ان کے یہاں ذوقی، شامی اور بطور خاص لمسی پیکر کم ملتے ہیں۔ البتہ انھوں نے بڑے فنکارانہ انداز میں اجتماعی اور مخلوط پیکروں

کے ذریعہ رومانی کیفیات کی صورت گری کی ہے۔ ان تمام پیکروں کے علاوہ ایک اور منفرد پیکر جس کا بالائی سطروں میں خصوصیت کے ساتھ ذکر کیا گیا تھا، وہ ہے انتظار کا پیکر۔ اس پیکر کے ذریعہ انہوں نے موہوم اداسی، مبہم سی خلش اور حسرت کے مرقعے کھینچے ہیں اور شادکامی کی کیفیت کو مصور کیا ہے۔

مولوی عبدالرحمان نے شاعری کو معنوی مصوری سے تعبیر کیا ہے۔[90]

ان کے نقطۂ نظر کے مطابق شعر میں لفظوں کے ذریعہ جو تصویر کشی کی جاتی ہے وہ مصوری کے مترادف ہوتی ہے۔ گویا شاعر جو کچھ کہتا ہے، قاری و سامع کے پردۂ ذہن پر اس کی تصویر اتار دیتا ہے۔ فیض کے یہاں شعری مصوری جس کثرت کے ساتھ ملتی ہے اس سے ان کی تخلیقی ذہانت کے ساتھ ساتھ مصورانہ صلاحیت، شاعرانہ خوش سلیقگی اور پختگی کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔ فیض جب جذبات کے مدوجزر کو مختلف افعال کی صورتوں میں پیش کرتے ہیں تو ایسی خوبصورت اور معنی خیز چلتی پھرتی تصویریں جنم لیتی ہیں جو جذبات کو برانگیختہ بھی کرتی ہیں اور آسودگی بھی بخشتی ہیں۔ وہ چونکہ حرکت اور تغیر کا ایک وجدانی احساس رکھتے ہیں اس لیے ان کی غزل میں حرکی پیکر بھی کثرت کے ساتھ نظر آتے ہیں۔ مثلاً یہ اشعار ملاحظہ کیجئے

چمن پہ غارتِ گلچیں سے جانے کیا گزری
قفس سے آج صبا بے قرار گزری ہے

دل میں اب یوں ترے بھولے ہوئے غم آتے ہیں
جیسے بچھڑے ہوئے کعبے میں صنم آتے ہیں

ایک اک کر کے ہوئے جاتے ہیں تارے روشن
میری منزل کی طرف تیرے قدم آتے ہیں

رقصِ مے تیز کرو، ساز کی لے تیز کرو
سوئے میخانہ سفیرانِ حرم آتے ہیں

کچھ ہمیں کو نہیں احسان اٹھانے کا دماغ
وہ تو جب آتے ہیں مائل بہ کرم آتے ہیں

اب اپنا اختیار ہے چاہے جہاں چلیں
رہبر سے اپنی راہ جدا کر چلے ہیں ہم

گلوں میں رنگ بھرے بادِ نو بہار چلے
چلے بھی آؤ کہ گلشن کا کاروبار چلے

مقام فیض کوئی راہ میں جچا ہی نہیں
جو کوئے یار سے نکلے تو سوئے دار چلے

ہر کوئی شہر میں پھرتا ہے سلامت دامن
رند میخانے سے شائستہ خرام آتا ہے

اب بھی اعلانِ سحر کرتا ہوا مست کوئی
داغِ دل کر کے فروزاں سر شام آتا ہے

قفس سے صبا کا بے قرار گذرنا، کعبے سے بچھڑے ہوئے اصنام کی طرح محبوب

کے بھولے ہوئے غموں کا دل میں آنا، محبوب کے قریب آنے سے تاروں کا روشن ہو جانا، میخانے کی جانب سفیران حرم کو آتے ہوئے دیکھ کر رقصِ مے اور ساز کی لے تیز کرنے کی تلقین کرنا، محبوب کا مائل بہ کرم آنا، رہبر سے اپنی راہ جدا کر کے چلنا، محبوب کی آمد کو گلوں میں رنگت اور تازگی پیدا کرنے والی بادِ نو بہار کی آمد تصور کرنا، محبوب کے کوچے سے نکلنے پر دنیا کو بے حیثیت اور ویراں سمجھتے ہوئے سوئے دار جانا، شہر میں ہر کسی کا سلامت دامن رہنا، رند کا میخانے سے شائستہ خرامی کے ساتھ آنا اور دل کے داغوں کو مانند سحر روشن کر کے کسی کا سرِ شام چلے آنا وغیرہ ایسے خوبصورت اور بامعنی حرکی پیکروں کو سامنے لاتا ہے جن میں فیض کے محبوب کی مختلف دلکش اور دل نواز تصویروں کو گردش کرتے ہوئے دیکھا جاسکتا ہے۔ مزید یہ کہ عصری زبوں حالی، جبر، سیاسی شکست و ریخت اور ردِ عمل کے طور پر پیدا ہونے والے مرتعش جلووں کو بھی دیکھا جاسکتا ہے۔ صبا کی بے قراری، غارت گریٔ گلچیں کو مجسم کر دیتی ہے اور ایک ایسی فضا قائم کرتی ہے جس میں جبر و ستم کی ہولناکی بھی نظر آتی ہے۔ محبوب کے بھولے ہوئے غموں کو بچھڑے ہوئے اصنام کی واپسی سے تشبیہ دینا ایسے متحرک نقوش کی صورت گری کرتا ہے جو غم کی کیفیت اور تاثیر میں اضافہ کرتے ہیں۔ محبوب کے قرب کی آہٹ سے ستاروں کو روشن ہوتے ہوئے محسوس کرنا اور محبوب کا ہمیشہ مائل بہ کرم آنا مسرت اور شادکامی کا حرکی پیکر ابھارتا ہے۔ سفیران حرم کو میخانے کی جانب آتا دیکھ کر رقص مے اور ساز کی لے تیز کر کے ذہنی ردِ عمل کا خوبصورت اور متحرک پیکر تراشا گیا ہے۔ اسی طرح رہبر سے مسافر رہرو کا الگ راہ اختیار کر لینا آزادی کے جذبے کی حرکی تصویر پیش کرتا ہے۔ کسی کی آمد کے سبب گلشن میں

ں بہار آجانا، گلوں میں رنگ و نکہت بھر جانا اور گلشن کے تمام کاروبار میں ایک خوش آئند تحرک کا پیدا ہو جانا ایسے منظر کو مجسم کرتا ہے جو چلتی پھرتی تصویروں کا جلوت کدہ بنا ہوا ہے۔ کوئے یار سے نکل کر براہ راست سوئے دار چلے جانا انتہائی پر تاثر اور غمناک تجربے کا مصور بیان ہے۔ اگلے شعر میں کس و ناکس کی سلامت دامنی اور رند کی شائستہ خرامی ایک ایسی دو رخی تصویر پیش کرتی ہے جو سیاسی فضا کو واضح کرتی ہے اور آخری شعر میں داغ دل کی کسک سے مستی و عزم و عمل کا متحرک اور روشن پیکر تراشا گیا ہے۔ فیض کے حرکی پیکروں میں حرکت، عمل اور رد عمل کی ایک کائنات نظر آتی ہے۔ وہ تغیر و تحرک کا ایسا شگفتہ اور مدھم احساس رکھتے ہیں جو ان کے اشعار میں پیکری جلووں کا ایک نگار خانہ سجا دیتا ہے اور افعال کا تواتر کے ساتھ وارد ہونا ان کے ذہن کی فعالیت کو ظاہر کرتا ہے۔

فیض ایک ایسی خوبصورت دنیا کے خواہاں ہیں جس میں محبت کا نظام ہو۔ ایک ایسی کائنات تعمیر کرنا چاہتے ہیں جس میں ظلم و ستم اور غم و اندوہ نہ ہو، زخموں کی کسک نہ ہو، لیکن جب ان کا یہ خواب ٹوٹتا ہے تو ان کا حساس دل پارہ پارہ ہو جاتا ہے اور اس کیفیت سے پیدا شدہ کرب خوبصورت محسوساتی پیکروں میں اس طرح ظاہر ہوتا ہے

ماضی میں جو مزا مری شام و سحر میں تھا
اب وہ مزا تصورِ شام و سحر میں ہے

نہیں جاتی متاعِ لعل و گوہر کی گراں یابی
متاعِ غیرت و ایماں کی ارزانی نہیں جاتی

ویراں ہے میکدہ خم و ساغر اداس ہیں
تم کیا گئے کہ روٹھ گئے دن بہار کے

بجز دیوانگی واں اور چارہ بھی کہو کیا ہے
جہاں عقل و خرد کی ایک بھی مانی نہیں جاتی

نہ گل کھلے ہیں، نہ ان سے ملے، نہ مے پی ہے
عجیب رنگ میں اب کے بہار گذری ہے

درِ قفس پہ اندھیرے کی مُہر لگتی ہے
تو فیضؔ دل میں ستارے ابھرنے لگتے ہیں

شمعِ نظر، خیال کے انجم، جگر کے داغ
جتنے چراغ ہیں تری محفل سے آئے ہیں

بزمِ خیال میں ترے حسن کی شمع جل گئی
درد کا چاند بجھ گیا، ہجر کی رات ڈھل گئی

سجے گی کیسے بساطِ یاراں کہ شیشہ و جام بجھ گئے ہیں
سجے گی کیسے شبِ نگاراں کہ دل سرِ شام بجھ گئے ہیں

نہ سوالِ وصل نہ عرضِ غم نہ شکایتیں نہ حکایتیں
ترے عہد میں دلِ زار کے سبھی اختیار چلے گئے

تھے بزم میں سب دودِ سرِ بزم سے شاداں
بیکار جلایا ہمیں روشن نظری نے

یہ جامۂ صد چاک بدل لینے میں کیا تھا
مہلت ہی نہ دی فیضؔ کبھی بخیہ گری نے

یار آشنا نہیں کوئی ٹکرائیں کس سے جام
کس دلربا کے نام پہ خالی سبو کریں

ان اشعار میں شاعر نے حال کی بے رونقی، غیرت وایمان کی ارزانی، ہجر کی تنہائی، عقل وخرد کی ناکامی اور بہار کی بے رنگی کا ذکر جذبے اور فکر کی ہم آہنگی کے ساتھ کیا ہے۔ قفس کی تاریکی کو دل کے ستاروں سے روشن کیا ہے، محبوب کی محفل سے خیال ونظر کی روشنی اور جگر کا گداز حاصل کیا ہے۔ احباب کو منتشر کرنے والی عصری سفاکیوں کو آئینہ دکھایا ہے۔ محبوب کے روشن تصور سے ہجر کے درد کا مداوا کیا ہے، قید وبند، بے اختیاری، زخم زخم زندگی، تاریک نظری، تنہائی اور غم آرزو کی خوبصورت حسّی تجسیم کی ہے۔ یہاں فیضؔ کے لہجے کی کسک، حزن وملال اور ان کا مخصوص جمالیاتی ڈکشن ایسے نمایاں، کامیاب اور نادر حسّی پیکر تراشتا ہے جو بصارت، سماعت، شامہ اور تحرک کے عناصر کو اپنے حسن میں مضمر رکھتے ہیں اور شعری تجربے کے اندرون تک رسائی حاصل کرنے میں تعاون کرتے ہیں۔ ان تمام پیکروں میں تازگی اور ندرت مشترک ہے۔ ان پیکروں کے ذریعہ عصری صداقت، محبت، سیاست اور عصری مسائل کے بارے میں شاعر کے انداز نظر اور ردّ عمل کو آسانی سے سمجھا جاسکتا ہے۔

فیض آنکھ کی کائنات کی وسعت، رنگارنگی، جلوہ سامانی اور بوالعجبی سے بھی کمال فن کے ساتھ اپنی شاعری کے لیے آب ورنگ حاصل کرتے ہیں۔

بصارت اور بصیرت کا گہرا ربط ان کے شعری پیکروں میں اسرارِ حیات کی نقاب کشائی جس دلکش اور دھیمے دھیمے انداز میں کرتا ہے وہ قاری و سامع کو بیک وقت حیرت و مسرت بہم پہنچاتا ہے

شام گلنار ہوئی جاتی ہے دیکھو تو سہی
یہ جو نکلا ہے لیے مشعلِ رخسار ہے کون

ہر رگِ خوں میں پھر چراغاں ہے
سامنے پھر وہ بے نقاب آئے

تجھ کو دیکھا تو سیر چشم ہوئے
تجھ کو چاہا تو اور چاہ نہ کی

وہ تو وہ ہے تمہیں ہو جائے گی الفت مجھ سے
اک نظر تم مرا محبوبِ نظر دیکھو تو

صبح کی طرح جھمکتا ہے شبِ غم کا افق
فیض تابندگیٔ دیدہ تر دیکھو تو

چھلک رہی ہے ترے حسنِ مہرباں کی شراب
بھرا ہوا ہے لبالب ہر اک نگاہ کا جام

وہ تیرگی ہے رہِ بتاں میں چراغِ رخ ہے نہ شمع وعدہ
کرن کوئی آرزو کی لاؤ کہ سب درو بام بجھ گئے ہیں

دل و جاں فدائے راہے کبھی آکے دیکھ ہمدم
سرِ کوئے دل فگاراں شبِ آرزو کا عالم

ان اشعار کی بصری پیکریت نمایاں ہے۔ محبوب کی نظر میں پنہاں اپنے مدعائے نظر کو اس طور دیکھنا کہ دیگر کوئی نہ دیکھ پائے، ایک ایسے جمالیاتی تجربے کی مرقع کشی کرتا ہے جو شعر کی روح بھی ہے اور حسن بھی۔ محبوب کی مشعلِ رخسار سے شام کا گلنار ہو جانا، رنگین بصری پیکر کو جنم دیتا ہے۔ محبوب کے دکھائی دینے سے ہر رگِ خوں میں چراغاں ہو جانا عشق کی انتہائی کیفیت کا مظہر ہے۔ اس کے بعد کا شعر بھی ایسی ہی انتہائی کیفیت کو ظاہر کرتا ہے اور ایک خوبصورت حسی بصری پیکر کی تخلیق کرتا ہے۔ محبوب کے حسن کی اس سے زیادہ اور کیا تعریف ممکن ہے کہ شاعر کے منظورِ نظر کو دیکھنے کے بعد لوگ شاعر سے محبت کرنے لگیں۔ اس شعر میں بھی ایک خوبصورت نمایاں اور روشن بصری پیکر ابھر کر سامنے آتا ہے۔ دیدۂ تر کی تابندگی سے شبِ غم کے افق کا صبح کی طرح جھمکنا اشکوں کی بے پناہ چمک اور غم کی گہری کیفیت کی غمازی کرتا ہے۔ حسنِ مہرباں کا شراب کی صورت چھلکنا اور اس سے ہر نگاہ کے جام کا لبالب بھر جانا ایسا بھرپور منظر نامہ خلق کرتا ہے جس کی اجتماعی بصیرت نمایاں ہے۔ کسی چراغِ رخ اور شمعِ وعدہ کا نہ ہونا اور تمام در و بام کا تاریک ہو جانا آرزو کے حسرت میں بدل جانے کا منظر پیش کرتا ہے، ایسا کربناک منظر جو ماحول کی تمام تیرگی کو محیط کر لیتا ہے۔ آخری شعر میں محبوب کو دل فگاروں کی شبِ آرزو کا عالم دیکھنے کی دعوت دینا اور اس کی راہ میں دل و جاں فدا کرنے کی بات کرنا ایک متحرک بصری پیکر کو جنم دیتا ہے۔

یہ تمام پیکر اچھوتی تشبیہات اور معنی خیز استعارات کی مدد سے خلق کیے گئے ہیں۔ تحرک، رنگ، روشنی، سرخوشی اور لہجے کی جمالیاتی کیفیات نے ان پیکروں کو حسن کی دولت سے سرشار کر دیا ہے۔ فیض احمد فیض زبان کے جمالیاتی تقاضوں کے ساتھ ساتھ سماجی اور فنی آدرشوں کو بھی مد نظر رکھتے ہیں اور انتہائی جاذبِ نظر، معنی خیز اور کامیاب پیکر تخلیق کرنے پر قدرت رکھتے ہیں۔ ان کی وجدانی بصیرت اور شعری تخلیقی قوت ان کی پیکر تراشی کی صلاحیت سے جگہ جگہ مترشح ہوتی ہے۔

فیض احمد فیض پردۂ خاموشی پر اپنے گمشدہ نالوں لی لرزش کو محسوس کرتے ہیں تو شعر کی سطح پر ایک بھرپور سماعی پیکر نمودار ہو جاتا ہے

میری خاموشیوں میں لرزاں ہے
میرے نالوں کی گمشدہ آواز

سماعی پیکروں کا بھی بصری اور حرکی پیکروں کی طرح فیض کی غزل میں ایک طویل سلسلہ ہے۔ درج ذیل اشعار میں کیا کیا دلفریب اور تخلیقی سماعی پیکر تخلیق ہوئے ہیں

فریبِ آرزو کی سہل انگاری نہیں جاتی
ہم اپنے دل کی دھڑکن کو تری آوازِ پا سمجھے

ساغر تو کھنکتے ہیں شراب آئے نہ آئے
بادل تو برستے ہیں گھٹا برسے نہ برسے

وہ جب بھی کرتے ہیں اس نطق و لب کی بخیہ گری
فضا میں اور بھی نغمے بکھرنے لگتے ہیں

ہے فقط مرغِ غزل خواں کہ جسے فکر نہیں
معتدل گرمئ گفتار کروں یا نہ کروں

تم آرہے ہو کہ بجتی ہیں میری زنجیریں
نہ جانے کیا مرے دیوار و بام کہتے ہیں

شوق والوں کی حزیں محفلِ شب میں اب بھی
آسِ صبح کی صورت ترا نام آتا ہے

پہلے شعر میں اپنے دل کی دھڑکن کو معشوق کی آوازِ پا سمجھنا اور اس عمل کو فریبِ آرزو کی سہل انگاری پر منطبق کر دینا ایسے دلکش، توانا اور فنی سماعی پیکر کو متشکل کرتا ہے جو آس، یاس اور حسرت کے ساتھ ہی شاعر کے لہجے کا وہ گداز بھی اپنے پہلو میں سمیٹے ہوئے ہے جو شعر میں جادو کی کیفیت بھر دیتا ہے۔ دوسرے شعر میں خالی ساغروں کی کھنک اور بادلوں کی گرج ایک طنزیہ سماعی پیکر کی تشکیل کرتی ہے۔ تیسرا شعر سیاسی رمزیت کا حامل ہے۔ شاعر کہتا ہے کہ ایک آواز کو بند کرنے سے تمام آوازیں بند نہیں ہوتیں بلکہ ایک کے بجائے بے شمار آوازیں جاگ اٹھتی ہیں۔ یہاں جو اجتماعی پیکر جھانک رہا ہے اس کی بنیاد قوتِ سماعت پر ہے اور وہ سیاسی معنویت کے باوجود غنائیت میں شرابور ہے۔ چوتھے شعر میں ابھرنے والا پیکر شاعر کے غیر مصلحت آمیز خلوص اور قلندرانہ طریقِ زندگی کا غماز ہے نیز

شعری حسن سے سرشار ہے۔ پانچویں شعر کا سماعی پیکر پہلے شعر میں ابھرنے والے پیکر کی طرح ندرت، توانائی، آس، یاس اور حسرت کے قوام سے خلق ہوتا ہے۔ اپنی زنجیروں کی بازگشت میں محبوب کی پائلوں کی کھنک تلاش کر لینا شاعر کے پرتخیل شعور کا کارنامہ ہے۔ آخری شعر میں ایسے نادر پیکر کی صورت گری کی گئی ہے جو صرف ایک نام کو ورق سماعت پر سبط کر کے حزنیہ ظلِ شب کو صبح کی تابندگی میں تبدیل کر دینے کا جادو دکھاتا ہے۔ یہ متحرک سماعی پیکر حسن کی نیرنگیوں سے شاعر کے گہرے ربط و شوق کا آئینہ دار بھی ہے۔ فیض کی غزل میں بصری پیکروں کی طرح سماعی پیکر بھی جمالیاتی توانائی اور شاعرانہ خلاقی کے مظہر ہیں۔

بصارت اور سماعت کی قوتوں کی طرح فیض کے یہاں ایک اور ایسا سرچشمۂ تخلیق بھی ہے جو شعری پیکر کی تشکیل و تعمیر کے حوالے سے نمایاں اہمیت کا حامل ہے۔ وہ سرچشمہ ہے قوت یادداشت۔ فیض کے مخصوص یادداشتی پیکر بھی ان کی مخصوص شعری تخلیقی خصوصیات کے حامل ہیں

رات یوں دل میں تری کھوئی ہوئی یاد آئی
جیسے ویرانے میں چپکے سے بہار آجائے

کبھی کبھی یاد میں ابھرتے ہیں نقشِ ماضی مٹے مٹے سے
وہ آزمائش دل و نظر کی، وہ قربتیں سی وہ فاصلے سے

تمہاری یاد کے جب زخم بھرنے لگتے ہیں
کسی بہانے تمہیں یاد کرنے لگتے ہیں

کر رہا تھا غمِ جہاں کا حساب
آج تم بے حساب یاد آئے

یادِ غزال چشماں ذکرِ سمن عذاراں
جب چاہا کر لیا ہے ، کنجِ قفس بہاراں

جب تجھے یاد کر لیا صبح مہک مہک اٹھی
جب ترا غم جگا لیا رات مچل مچل گئی

ہم اہلِ قفس تنہا بھی نہیں ہر روز نسیم صبح وطن
یادوں سے معطر آتی ہے ، اشکوں سے منور جاتی ہے

یاد آیا جنونِ گم گشتہ
بے طلب قرض دوستاں کی طرح

پہلے شعر میں دل کو ویرانے سے تشبیہہ دی گئی ہے اور کھوئی ہوئی یاد کے دل میں در آنے کو چپکے سے بہار آنا کہا گیا ہے۔ یہ دونوں تشبیہات بھرپور تخلیقی حسن کی مالک ہیں۔ یاد ہجر کی علامت ہے اور کھوئی ہوئی یاد ہجر کی مدت کی طوالت کی جانب اشارہ کرتی ہے۔ نیز اس طویل مدت میں دل کا ویرانے میں تبدیل ہو جانا بھی کوئی غیر متوقع بات نہیں ہے۔ اس شعر میں جو یادداشتی پیکر تشکیل ہوا ہے وہ ایسی یک گونہ مسرت کو واضح کرتا ہے جو کسی واقعے کے سبب اچانک محبوب کی یاد آ جانے سے برپا ہوئی ہے اور اسی اچانک یاد آنے کے عمل کو کھوئی ہوئی یاد کا آنا اور بہار کا آنا کہا گیا ہے۔ اس یادداشتی پیکر کو بھرپور تخلیقی توانائی اور معنوی سحر کاری کا مظہر کہا جا سکتا

ہے۔بعد کے اشعار میں فیض نے خوبصورت اور متنوع پیکر تراشے ہیں۔ مٹے مٹے نقش ماضی کی یاد میں ابھرنے کو کبھی قربت، کبھی فاصلے پر محمول کرنا اور اس عمل کو دل و نظر کی آزمائش تصور کرنا، یاد کے زخم بھرنا، کسی بہانے سے پھر یاد کرنا، غم جہاں کا حساب کرتے ہوئے محبوب کا بے حساب یاد آنا، غزل چشموں اور سمن عذاروں کو یاد کر کے کنجِ قفس میں بہاراں کر لینا، محبوب کی یاد سے صبح کا مہک مہک جانا اور اس کا غم جگا لینے سے رات کا مچل مچل جانا، قفس میں یادوں کا معطر آنا اور منور واپس جانا، جنون گم گشتہ کے یاد آنے کو بے طلب قرض دوستاں کہنا، یہ تمام شعری پیرائے خوبصورت، متحرک اور روشن پیکروں کی تخلیق کرتے ہیں اور فیض کے ہمہ جہت تخیل کی قوت اور تصور کی خواہائی کو مجسم کرتے ہیں۔ فیض ان یادداشتی پیکروں میں زندگی کے رمز، حسن اور تنوع کو جذبے اور تخیل کی مدد سے ادراک کی گرفت میں لے لینے کا ہنر دکھاتے ہیں۔

فیض کو کہیں رومان کا شاعر کہا گیا ہے، کہیں عشق کا شاعر گردانا گیا ہے اور کہیں وصل کا شاعر تسلیم کیا گیا ہے اور جہاں رومان، عشق اور وصل کا سلسلہ ہوگا وہاں تنہائی، ہجر، کسک، غم، یاس، آس، شادکامی اور ناکامی کے ساتھ ساتھ انتظار کی کیفیت بھی ضرور ہوگی۔ فیض نے انتظار کی مختلف اور متعدد تخلیقی پرچھائیاں اپنے اشعار میں پیش کی ہے۔ ایسے تمام اشعار انتظار سے پیدا ہونے والی کیفیات کو بڑی خوبصورتی کے ساتھ پردۂ ذہن پر نقش کرتے چلے جاتے ہیں

تم آئے ہو نہ شبِ انتظار گذری ہے
تلاش میں ہے سحر، بار بار گذری ہے

عشق منت کشِ قرار نہیں
حُسن مجبورِ انتظار نہیں

چارۂ انتظار کون کرے
تیری نفرت بھی استوار نہیں

نہ جانے کس لیے امیدوار بیٹھا ہوں
اک ایسی راہ پہ جو تیری رہگذر بھی نہیں

وہ دن کہ کوئی بھی جب وجہِ انتظار نہ تھی
ہم ان میں تیرا سوا انتظار کیا کرتے

تری کج ادائی سے ہار کے شبِ انتظار چلی گئی
مرے ضبط حال سے روٹھ کر مرے غمگسار چلے گئے

کب تک ابھی رہ دیکھیں، اے قامتِ جاناناں
کب حشر معین ہے تجھ کو تو خبر ہوگی

ان اشعار میں عشق، حسن، نفرت، دل فگاری، ستم شعاری، امید، رہگذر، تلاش، دن، شب، سحر، کج ادائی، ضبط دل، غم گسار، قامت جاناناں، حشر، شکایت، آنا، جانا، گذرنا اور بیٹھنا وغیرہ ایسے اسماء، صفات اور افعال ہیں جو انتظار کے اجزائے ترکیبی کے طور پر استعمال ہوئے ہیں۔ ان اجزاء نے تشبیہ، استعارہ اور علامت کو شعری عمل میں داخل کر کے دلکش اور معنی خیز نقوش مرتسم کئے ہیں۔ فیض کی غزل میں بصری، سماعی، محسوساتی اور یادداشتی پیکروں کی طرح

انتظار کا پیکر بھی تخلیقی ندرت کا حامل ہے، اور شاعر کی پیکر تراشی کی سحر کارانہ صلاحیت کا ثبوت بھی۔

آخر میں فیض کے شامّی، ذوقی اور مخلوط یا مرکب پیکر زیرِ بحث آئیں گے۔

اس نوع کی پیکر تراشی نے بھی فیض کی غزل میں معانی کے نئے ابعاد روشن کیے ہیں

پیو کہ مفت لگا دی ہے خونِ دل کی سبیل
گراں ہے اب کے مئے لالہ فام کہتے ہیں

رات مہکی ہوئی آئی ہے کہیں سے، پوچھو
آج بکھرائے ہوئے زلفِ طرحدار ہے کون

شاید قریب پہنچی صبحِ وصال ہمدم
موجِ صبا لیے ہے خوشبوئے خوش کناراں

کبھی تو صبح ترے کنجِ لب سے ہو آغاز
کبھی تو شب سرِ کاکُل سے مشک بار چلے

رنگ پیراہن کا، خوشبو زلف لہرانے کا نام
موسمِ گل ہے، تمہارے بام پر آنے کا نام

وصل کی شب تھی تو کس درجہ سبک گزری تھی
ہجر کی شب ہے تو کس درجہ گراں ٹھہری ہے

کب یاد میں تیرا ساتھ نہیں، کب ہاتھ میں تیرا ہاتھ نہیں
صد شکر کہ اپنی راتوں میں، اب ہجر کی کوئی رات نہیں

آج یوں موج در موج غم تھم گیا، اس طرح غم زدوں کو قرار آگیا
جیسے خوشبوئے زلفِ بہار آگئی ، جیسے پیغامِ دیدارِ یار آگیا

ان اشعار میں تجرِبات ، مشاہدات، ذہنی کیفیات اور تصورات کی مصوری سے مختلف حواس کو بیک وقت متاثر و متحرک کرنے والے پیکروں کی ایک رنگا رنگ دنیا آباد ہے۔ شاعر کہیں خونِ دل کی سبیل اور مئے لالہ فام سے قوت ذائقہ کو متحرک کرتا ہے ، کہیں مہکی ہوئی رات، کہیں بکھری ہوئی زلفِ طرحدار، صبح وصال اور موج صبا کے خوشبوئے خوش کناراں سے معطر ہونے کا بیان کر کے شامی پیکروں کی کہکشاں سجاتا ہے اور کہیں تہہ در تہہ مخلوط پیکروں کے ذریعہ مختلف حواس کو متحرک کرتا ہے۔ مثلاً غنچ لب (سماعی پیکر)، کاکلِ مشک بار (شامّی پیکر)، رنگِ پیراہن (رنگین بصری پیکر)، خوشبوئے زلف (متحرک شامّی پیکر)، موسم گل (رنگین بصری + شامّی پیکر)، بام پر آنا (متحرک بصری پیکر)، نظر میں پھول مہکنا (بصری + شامّی پیکر)، دل میں شمعیں جلنا (محسوساتی + آتشیں پیکر)، تصور (بصری + محسوساتی پیکر)، وصل (لمسی پیکر)، سُبک گذرنا (محسوساتی + متحرک پیکر)، یاد (یادداشتی پیکر)، ہاتھ میں ہاتھ (لمسی پیکر)، موج در موج غم کا تھمنا (محسوساتی + جامد پیکر)، غم زدوں کو قرار آنا (محسوساتی + جامد پیکر)، خوشبوئے زلفِ یار (شامّی + حرکی پیکر)، پیغام دیدار یار (سماعی + بصری پیکر) وغیرہ وغیرہ۔

یہ تمام پیکر شاعر کے مختلف حواس کی تخلیقی توانائی کے آئینہ دار ہیں اور سامع و قاری کی تمام حواس کی برانگیختگی نیز آسودگی کے امانت دار بھی۔ فیض نے اپنی مختلف النوع اور ہمہ جہت پیکر تراشی کے ذریعہ تخیل اور نادرہ کاری و قوعات و

مظاہر کی تجسیم جس فنی سطح پر کی ہے اس سے ان کی شاعرانہ تخلیقی بصیرت اور لسانی آگہی کا اندازہ بجا طور پر ہوتا ہے۔ فیض بنیادی طور پر رومانی شاعر ہیں لیکن ان کا رومان عمومی نوعیت کا نہیں ہے بلکہ رومان نے فیض کے یہاں ایک ایسے انسانی جذبے کا روپ اختیار کر لیا ہے جو زندگی کی تہوں میں سمایا ہوا ہے اور دیگر تمام جذبات اس کے تابع ہیں۔ حیات انسانی کے حسن اور دلکشی کے ساتھ ساتھ سیاسی و سماجی نشیب و فراز سے سرفرازی کے ساتھ گذرتے ہوئے فیض نے جس ہوش مندی، حقیقت پسندی اور درد مندی کو اپنی شعری تصویروں میں اجاگر کیا ہے وہ ان کے کلام کے لسانی اور معنوی حسن میں اضافہ کرتی ہے اور ان کی شاعرانہ انفرادیت قائم کرتی ہے نیز فیض کے پیکروں کی کثیر الجہات تخلیقی خصوصیت ان کے ذہن اور جذبے کے خلاقانہ رموز تک رسائی کراتی ہے۔

اس گفتگو کے ماحصل کے طور پر کہا جا سکتا ہے کہ شعری پیکر تراشی کا وصف فیض کو دیگر تمام ترقی پسند غزل گو شعراء اور ان کے ہم عصروں میں ممتاز کرتا ہے۔ ان کی پیکر تراشی کی صلاحیت، ان کی غزل کی رعنائی، دلکشی اور ندرت و انفرادیت کا سرچشمہ ہے اور ان کی شہرت و وقار کی بنیاد بھی۔

☆☆☆

# مجاز

مجاز کی شہرت اگرچہ ترقی پسند نظم نگار شاعر کی حیثیت سے ہے لیکن مجاز بہترین غزلوں کے خالق بھی ہیں۔ ان کی نظموں کو، ان کے لہجے کے گداز اور رومانی دلکشی نے ایسی فنی اور جمالیاتی بنیاد فراہم کی ہے جس کے سبب آج بھی ان کی مقبولیت میں کمی واقع نہیں ہوئی مگر اصلاً تغزل سے ان کے مزاج کو ایک خاص ربط تھا۔ افتادِ مزاج، رنگینیٔ طبع اور دلِ گداختہ ایسے سرچشمے ہیں جنھوں نے ان کی غزل کے لیے خام مواد مہیا کیا۔ بقول ڈاکٹر اعجاز حسین

> ''مجاز کا ذہنی ارتقاء، افتادِ مزاج، کردار کی نشوونما غزل کی شاہراہ پر ہو رہی تھی۔ واردات و حادثات کے جو نقوش ان کے احساسات پر ثبت ہوئے اور جو مرتے دم تک نہ مٹ سکے، وہ غزل کا مواد شاعر کو دے گئے۔ وہ شعر کہنے سے پہلے ہی دلِ گداختہ پیدا کر چکے تھے۔''[10]

دلِ گداختہ کی اس خصوصیت نے مجاز کے لہجے میں غنائیت پیدا کی، ایسی غنائیت جس میں روانی، شادابی، وارفتگی اور والہانہ پن کے عناصر ہیں۔ ایسی غنائیت جس نے ان کے بعض انقلاب آفریں مضامین میں بھی تغزل کی فضا کو برقرار رکھا، نیز جس کی بنیاد پر مجاز انقلاب کے ڈھنڈورچی بننے کے بجائے انقلاب کے مطرب

کہلائے۔ فیض نے ان کی اس خصوصیت کو برسات کے دن کی سی سکون بخش خنکی اور بہار کی رات کی سی گرم جوش تاثرآفرینی سے تعبیر کیا ہے۔[11]

مجاز کے لہجے میں خلوص، گداز اور غنائیت کے اوصاف شامل ہیں۔ مجاز کی نظموں پر بھی غزل کے رومانی عنصر کا پرتو دیکھا جاسکتا ہے اسی رومانی عنصر اور غزلیہ موضوعات کی ہم آہنگی نے مجاز کی شاعری میں جذبہ دخیال اور آرزوو جستجو کی کیفیات کو تصویر کردیا ہے۔ مجاز کی غزل کا یہی تصویری تاثر شعر کا صحیح عرفان اور شاعر کے احساس، جذبے اور خیال کے بنیادی آہنگ کے ساتھ ساتھ اس کے مخصوص تجربات کو قاری کے ذہن پر واضح کرتا ہے۔ مجاز کے تخلیقی ذہن میں گویا ایک مرقع خانہ موجود رہا ہے، جس میں مادی دنیا کی حقیقتیں اور داخلی دنیا کے محسوسات، جمالیاتی پیکروں کی شکل میں موجود رہے ہیں۔ یہی پیکر ان کی غزلوں کی روح ثابت ہوئے ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ ان کی نظمیہ شاعری میں پیکر تراشی کا عمل زیادہ فنکارانہ اور کامیاب نظر آتا ہے۔

مجاز کے یہاں بصری اور سماعی پیکروں کی تعداد خاصی ہے۔ کئی مختلف جگہوں پر "آواز" کے لفظ نے ان کے یہاں ایسے ہمہ گیر سماعی پیکر تخلیق کئے ہیں جو ایک وسیع پس منظر کی طرف اشارہ کرتے ہیں

چھپ گئے وہ سازِ ہستی چھیڑ کر
اب تو بس آواز ہی آواز ہے

ساری محفل جس پہ جھوم اٹھی مجاز
وہ تو آوازِ شکستِ ساز ہے

مجھے سنے نہ کوئی مستِ بادہ ٔ عشرت
مجاز ٹوٹے ہوئے دل کی اک صدا ہوں میں

سازِ ہستی چھیڑ کر کسی کا چھپ جانا، جمالیاتی کیفیت کا ایک محسوساتی ابھری پیکر کھڑا کرتا ہے لیکن اس شعر میں آواز کا استعارہ شدت، بلندی اور برجستگی کے سبب ایک ایسا بسیط اور ہمہ گیر سماعی پیکر ابھارتا ہے جو شعری مفہوم کے ترسیلی تاثر میں اضافہ کرتا ہے اور شاعر کی ذہنی کیفیت کی وسعت کو واضح کرتا ہے۔ دوسرے شعر میں آوازِ شکستِ ساز سے تمام محفل کا جھوم اٹھنا ایک ایسے سماعی پیکر کی تشکیل کرتا ہے جو شاعرانہ طنز کی مدھم مدھم کیفیت کو قاری کے احساس میں تحلیل کر دیتا ہے۔ تیسرے شعر میں خود کو ٹوٹے ہوئے دل کی صدا کہنا اور عشرت کے نشے میں سرشار محبوب سے اس صدا کو نہ سننے کی تلقین کرنا سماعی پیکر کی تعمیر کرتا ہے۔ یہاں زیرِ لب اندازِ تخاطب میں جو طنزیہ کیفیت پیدا کی گئی ہے وہ محرومی کی فضا کو کامیابی کے ساتھ مجسم کر دیتی ہے۔

مجاز کی غزل میں محبت اور اس کی رومانی جبلت کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ انہوں نے وارداتِ قلبی یعنی محرومی، کامیابی، آرزو، جستجو کو جب بھی اپنی فکرِ شعر سے مَس کیا ہے تو ان کے شعری اسلوب میں ایک خاص طرح کا گداز، سلاست اور سرمستی پیدا ہو گئی ہے۔ یہی سبب ہے کہ ان کے تمام شعری پیکر نغمگی، غنائیت اور ایک مخصوص آہنگ سے مملو نظر آتے ہیں۔ مجاز جب لفظوں میں امڈتے ہوئے درد و کرب اور سانسوں سے اٹھتے ہوئے دھوئیں کے مرغولوں کی تجسیم کرتے ہیں تو یوں گویا ہوتے ہیں

میرے ہر لفظ میں بیتاب مرا سوز دروں
میری ہر سانس محبت کا دھواں ہے ساقی

ہر لفظ میں سوز دروں کا بیتاب ہونا اور ہر سانس کو محبت کا دھواں کہنا ایک بھر پور محسوساتی پیکر کو سامنے لاتا ہے۔ گیلی لکڑی کی طرح دھیرے دھیرے سلگنے اور ہر سانس کے دھوئیں میں تبدیل ہو جانے کے عمل سے ناآسودہ آرزو اور محبت کے کرب کا ایک مکمل منظر نظر کے سامنے گردش کرنے لگتا ہے۔ اسی طرح شاعر دل کے تمام لہو کو صرفِ محبت کر دینے کی تصویر ایک شعری پیکر کی صورت میں اس طرح کھینچتا ہے

آہ کیا دل میں اب لہو بھی نہیں
آج اشکوں کا رنگ پھیکا ہے

دل میں نہ آہ کھینچنے کا یارا ہے اور نہ لہو ہی باقی ہے جس کے باعث آنسوؤں کی رنگت بھی پھیکی پڑ گئی ہے۔ اس حسّی رنگین پیکر کا کمال یہ ہے کہ یہاں اشکوں کے رنگ کے پھیکے ہونے سے تاثر میں کمی واقع ہونے کے بجائے شدت پیدا ہو گئی ہے، کیونکہ اس طرح تمام تر لہو کا صرفِ محبت کر دینا اور آہ بھی نہ کرنا بڑی گہری، شدید اور تہہ دار حسّی کیفیت کو مجسم کرتا ہے۔

مجاؔز کے اشعار میں ذاتی تجربات و مشاہدات اور احساسات و خیالات ایسی تازگی اور تڑپ لیے ہوئے ہیں کہ ان کا ہر پیکر زندگی کی جیتی جاگتی علامت بن کر سامنے آتا ہے۔ ان کے شعری منظر نامے میں منزلیں راہ کی گرد ہوتی ہوئی

نظر آتی ہیں۔ وہ بارہا ان منزلوں سے گذر جاتے ہیں اور یہی تحرک ان کے پیکر ں کو جمود کا شکار نہیں ہونے دیتا اور اس طرح ان کی محدود وسعتیں بھی ہمہ گیری اختیار کرتی ہوئی محسوس ہوتی ہیں

محوِ سفر ہوں، گرمِ سفر ہوں
میری نظر میں رفعت نہ پستی

بتانے والے وہیں پہ بتاتے ہیں منزل
ہزار بار جہاں سے گذر چکا ہوں میں

غمِ دوراں میں گذری، جس قدر گذری جہاں گذری
پھر اس پہ لطف یہ ہے زندگی کو مختصر جانا

میری شب اب میری شب ہے، میرا بادہ میرا جام
وہ مرا سروِ رواں، ماہِ تمام آہی گیا

یہ رنگِ بہارِ عالم ہے، کیوں فکر ہے تجھ کو اے ساقی
محفل تو تری سونی نہ ہوئی، کچھ اٹھ بھی گئے کچھ آبھی گئے

اذنِ خرام لیتے ہوئے آسماں سے ہم
ہٹ کر چلے ہیں رہگذرِ کارواں سے ہم

کیا پوچھتے ہو جھومتے آئے کہاں سے ہم
پی کر اٹھے ہیں خم کدۂ آسماں سے ہم

ہمدم یہی ہے رہگذرِ یارِ خوش خرام
گذرے ہیں لاکھ بار اسی کہکشاں سے ہم

کیا کیا ہوا یہ ہم سے جنوں میں نہ پوچھئے
الجھے کبھی زمیں سے کبھی آسماں سے ہم

ان اشعار میں ایک خوبی مشترک ہے جس کو تغیر و تحرک کا نام دیا جا سکتا ہے۔ مجاز کے تخلیقی ذہن میں حرکت اور سکون کا عمل اور ردِ عمل تواتر کے ساتھ ہوتا ہے۔ مجاز کا وجدانی تصور کائنات کے ہر ذرے کو محشر بداماں دیکھتا ہے۔ اسی لیے ان کے اشعار میں افعال، اسماء اور صفات کی معنوی کیفیات کو رقص کرتے ہوئے دیکھا جا سکتا ہے۔ منقولہ بالا اشعار میں جذبات کے مد و جزر کو مختلف افعال کی صورت میں بلکہ ان سے منسلک کر کے حرکی پیکر تراشی کی گئی ہے۔ راہ کی پستی اور رفعت کو نظر انداز کرتے ہوئے محو سفر اور گرم سفر رہنا، ہزاروں بار منزل سے گذر جانا، غمِ دوراں میں زندگی بسر کر دینا اور اس پر زندگی کے اختصار کا گلہ کرنا، محبوب کو سرِ رواں اور ماہِ تمام کی شکل میں گردش کرتے ہوئے دیکھنا، کچھ لوگوں کے اٹھ جانے اور کچھ لوگوں کے آجانے کے باوصف محفل کا سونا نہ ہونا، آسماں سے اذنِ خرام لینا اور کارواں کی ڈگر سے ہٹ کر چلنا، آسماں کے خم کدے سے پی کر جھومنا، یارِ خوش خرام کی رہگذر کی کہکشاں سے لاکھ بار گذرنا اور جنوں میں کبھی آسمان اور کبھی زمین سے الجھنا ایسے افعال ہیں جو جذبات، خیالات اور تحرک کے عزم کو وحدت کی ایک ڈور میں پرو دیتے ہیں۔ نتیجتاً شعری منظر نامے پر متحرک تصویریں خود رفتگی کے ساتھ کیف و سرور کا سماں باندھ دیتی ہیں۔ ان اشعار میں

مجاز نے خوبصورت اور کامیاب متحرک پیکر تخلیق کیے ہیں۔

مجاز کی غزل میں ایسے شعری پیکر بھی کثرت سے دکھائی دیتے ہیں جن کا تعلق باصرہ یا سامعہ سے ہے۔ ان تمام پیکروں کی تعمیر میں شاعر نے اشارہ، کنایہ صفت، تشبیہ، استعارہ، فعل اور اسماء سے صورت گری کا کام لیا ہے، ایسے شعری پیکر جن کو ذوقی، شامی، لمسی، رنگین، آتشیں اور یادداشتی پیکروں کا نام دیا جا سکتا ہے۔ مجاز انسانی جذبات واحساسات کی نقش گری بڑی دردمندی اور خلوص کے ساتھ کرتے ہیں۔ ان کے لہجے میں کسک اور لطافت اس طرح شیر و شکر ہوتی ہیں کہ اس کا لطف ہی کچھ اور ہو جاتا ہے، نیز ان کے اسلوب کی یہ خصوصی انفرادیت یعنی سرشاری، والہانہ پن اور مطربانہ سرخوشی ان کے شعری پیکروں کو تازگی اور تابندگی بخشتی ہے

بارہا ایسا ہوا ہے یاد تک دل میں نہ تھی
بارہا مستی میں لب پر ان کا نام آ ہی گیا

رات تاروں کا ٹوٹنا بھی مجاز
باعثِ اضطراب ہونا تھا

فلک کی سمت کس حسرت سے تکتے ہیں معاذ اللہ
یہ نالے نا رسا ہو کر، یہ آہیں بے اثر ہو کر

سب کا تو مداوا کر ڈالا اپنا ہی مداوا کر نہ سکے
سب کے تو گریباں سی ڈالے، اپنا ہی گریباں بھول گئے

سینۂ شوق میں وہ زخم کہ لو دے اٹھے
اور بھی تیز زمانے کی ہوا ہو ساقی

عشق کا ذوقِ نظارہ مفت میں بدنام ہے
حسن خود بے تاب ہے جلوہ دکھانے کے لیے

آشفتگیٔ وحشت کی قسم، حیرت کی قسم، حسرت کی قسم
اب آپ کہیں کچھ یا نہ کہیں، ہم رازِ تبسم پا بھی گئے

ہم عرضِ وفا بھی کر نہ سکے، کچھ کہہ نہ سکے، کچھ سن نہ سکے
یاں ہم نے زباں کھولی بھی نہ تھی، واں آنکھ جھکی، شرما بھی گئے

دل دھڑک اٹھتا ہے خود اپنی ہی آہٹ پر مجازؔ
اب قدم منزلِ جاناں سے بہت دور نہیں

اے شوقِ نظارہ کیا کہیے، نظروں میں کوئی صورت ہی نہیں
اے ذوقِ تصور کیا کیجے، ہم صورتِ جاناں بھول گئے

چھلکتی ہے جو تیرے جام سے اس مے کا کیا کہنا
ترے شاداب ہونٹوں کی مگر کچھ اور ہے ساقی

تم مجازؔ دیوانے، مصلحت سے بیگانے
ورنہ ہم بنالیتے تم کو رازداں اپنا

میری دنیا جگمگا اٹھی کسی کے نور سے
میرے گردوں پر مرا ماہِ تمام آہی گیا

زندگی کے خاکۂ سادہ کو رنگیں کر دیا
حسن کام آئے نہ آئے عشق کام آہی گیا

زمزمہ ساز کا پائل کے چھناکے کی طرح
بھڑ ار شورشِ ناقوس و اذاں ہے ساقی

کیا ہوا میں نے اگر ہاتھ بڑھانا چاہا
آپ نے خود بھی تو دامن نہ بچانا چاہا

ان اشعار میں یاد تک دل میں نہ ہونا لیکن لب پر نام آجانا ایسا یادداشتی پیکر تعمیر کرتا ہے جو مجاز کے مخصوص والہانہ پن کی نقش گری ہے۔ تاروں کا ٹوٹنا اور باعث اضطراب ہونا شدید حسیّت کی صورت کشی کرتا ہے۔ نارسا نالوں اور بے اثر آہوں کا آسماں کو حیرت سے تکنا ایسا مخلوط پیکر ابھارتا ہے جس میں خیالی تجربہ بصری تجربے میں مشترک ہو گیا ہے۔ دوسرے کے مداوے کے لیے ان کے گریبان سی دینا مگر اپنا ہی مداوا نہ کرپانا ایسی محسوساتی مرقع کشی ہے جو مجاز کے شعری اسلوب کی غنائی سرمستی کی غماز ہے۔ زمانے کی ہوا کے ستم کے تیز ہونے سے سینۂ شوق کے زخموں کا لو دے اٹھنا، آتشیں پیکر کی مثال ہے۔ عشق ذوق نظارہ کا مفت میں رسوا ہونا محسوسات کی سطح پر تصویر کاری کرتا ہے اور جلوہ دکھانے کے لیے حسن کی بیتابی میں جمالیاتی بصری پیکریت مضمر ہے۔ آشفتگی، وحشت، حسرت اور حیرت کے پیش نظر بغیر کسی وضاحتی اشارے کے راز تبسم کو پالینا ایک ایسا جمالیاتی، محسوساتی اور بصری مرکب پیکر سامنے لاتا ہے جو مجاز کے شعری بانکپن کا ثبوت ہے۔ عاشق کی طرف سے عرض وفا کیے بغیر ہی معشوق کا آنکھ جھکا کر شرما

جانا، بالائی شعر کی طرح حسیّت اور بصریت کے اشتراک سے خوبصورت جمالیاتی پیکر بناتا ہے۔ اپنی ہی آہٹ سے دل کا دھڑک اٹھنا اور اس حالت کو اس بات کا پیش خیمہ تصور کرنا کہ قدم منزل جاناں کے قریب پہنچ گئے ہیں، سماعی حسّی کیفیات کی تصویر کشی کرتا ہے۔ شوق نظارہ کی شدت کے سبب نظروں میں کسی صورت کا نہ ہونا اور ذوق تصور کی شدت کا صورتِ جاناں ہی کو بھلا دینا ایک ایسے استغراقی پیکر کو جنم دیتا ہے جو مجاز کی مُد تغزل شعری انفرادیت کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ غنائیت کی سرمستی اور جذبے کا دفور اس پیکر کی روح میں سمائے ہوئے ہیں۔ محبوب کے ہونٹوں سے حاصل ہونے والے نغمے کو شراب پر ترجیح دینا، جمالیاتی ذوقی پیکر کو تشکل کرتا ہے۔ دیوانگی، مصلحت اور بیگانگی کے سبب محبوب کا ہمراز نہ بن پانا، مجاز کے والہانہ پن کو محسوساتی سطح پر نقش کرتا ہے۔ ماہ تمام کے گردوں پر آجانے سے دنیا کا جگمگا اٹھنا، بصری پیکر تعمیر کرتا ہے جو رنگین بصری پیکر کو بنیاد فراہم کرتا ہے۔ ساز کے زمزمے کو پائل کے چھناکے سے تشبیہ دینا نیز اس کو شورش ناقوس و اذاں سے بہتر قرار دینا سماعی پیکر کو مجسم کرتا ہے۔ آخری شعر میں مجاز نے ایسی پاکیزہ فضا کی تجسیم کی ہے جس میں عاشق کے ہاتھ بڑھانے اور محبوب کے دامن نہ بچانے کے باوجود بھی کسی جنسی لذت کشی کے بجائے ایک شفاف لمسی پیکر کی تخلیق ہوتی ہے۔

اس مطالعہ کے ماحصل کے طور پر کہا جاسکتا ہے کہ مجاز کے شعری پیکروں میں دلکشی، موزونیت اور ایک سحر کارانہ استاریت پائی جاتی ہے۔ انہوں نے مختلف النوع موضوعات کو اپنی ہمہ جہت پیکر تراشی کی مدد سے اس طرح مجسم کیا ہے کہ ان کے مخصوص لہجے کی انفرادیت واضح ہو گئی ہے۔ یہ الگ

بات ہے کہ ان کی شعری فکر کی وسعت بہت زیادہ نہیں ہے۔ وہ رومانی جھروکوں سے زندگی کے بیشتر نشیب و فراز کا مشاہدہ کرنا چاہتے ہیں۔ ان کے یہاں جمالیاتی حسی تجربات کی بہتات ہے نیز ان کی شعری تصویریں چلتی پھرتی ہوتی نظر آتی ہیں جو ان کے شعری مزاج کے تشبیہی ہونے کے ساتھ ساتھ تجسیمی ہونے پر بھی دلالت کرتی ہیں۔



# جذبی

جذبی کی ابتدائی غزلوں کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ انہوں نے کلاسیکی، نوکلاسیکی اور نئے دور کا آغاز کرنے والے شاعروں کے اثرات ذاتی ذہانت اور سلیقے کے ساتھ اس طرح قبول کئے کہ ان کے لہجے نے انفرادیت کا رنگ اختیار کر لیا۔ حالانکہ شروع کی شاعری میں انہوں نے بھی وہی تراکیب، استعارے اور علامتیں استعمال کی ہیں جو اس عہد کے دیگر شعراء کے یہاں نظر آتی ہے۔ مثلاً ان کی ابتدائی شاعری میں شمشیرِ قاتل، طوفان و ساحل، خوابِ منزل، رقصِ بسمل، نقابِ رخ، منزلِ مقصود، سجدۂ جبیں، نظارہ، جلوہ وغیرہ الفاظ اور اللہ اللہ نیز ارے توبہ قسم کی تراکیب اور محاورے نظر آتے ہیں۔ لیکن ان کی اس وقت کی غزلوں میں بھی پیکر تراشی کے حوالے سے ذاتی انفرادیت کو محسوس کیا جاسکتا ہے۔ وہ حسی کیفیات کو تصویر بھی کرتے ہیں اور تصویروں کو کسی حد تک متحرک بھی کرتے ہیں۔ ذیل کے اشعار کے مطالعہ سے اس بات کا اندازہ بخوبی کیا جاسکتا ہے

گریۂ پیہم پہ میرے مسکراتا ہے کوئی
اللہ اللہ کتنی رنگینی ان افسانوں میں ہے

دلِ بیتاب کی اک اک تڑپ محشر بداماں ہے
ذرا منہ پھیر لینا رقصِ بسمل دیکھنے والے

اظہار محبت پر اس طرح وہ شرمائے
سب ان کی حیا میری آنکھوں میں اتر آئی

انتہائے غم میں مجھ کو مسکرانا آگیا
ہاتھ اخفائے محبت کا بہانہ آگیا

ہاں آپ کو اٹھانا پڑے گی نگاہِ لطف
کیا مفت اپنے راز کو افشا کریں گے ہم

دریائے غم کی پیہم خاموشیوں میں گھٹ کر
بے اختیار تڑپی ہر موج آرزو کی

رو روکے ڈراتے ہیں رسوائی عالم سے
ہنس ہنس کے مٹاتے ہیں یارائے شکیبائی

آنکھوں میں تھا کسی کی احساسِ غم گساری
تیرِ نظر نے دل کی رگ رگ سے گفتگو کی

ان اشعار میں جذبی کی شعری انفرادیت کی مدھم مدھم کرنوں کے ساتھ روایتی مضامین و موضوعات کی ملاحت ہے اور حسی کیفیات کا اظہار تخلیقی سطح پر ہوا ہے۔ جذبی اپنے پیکروں کے ذریعہ صرف تصویری کیفیات کی عکاسی پر اکتفا نہیں

کرتے بلکہ اپنے تخیل کی زر خیزی اور ذہنی تخلیقی محرکات کو اس طرح ہم آہنگ کرتے ہیں کہ ان کے الفاظ مرتعش جلووں کا روپ دھار لیتے ہیں۔ گویا وہ حسی کیفیات کو نقش بھی کرتے ہیں اور ان میں روح بھی پھونکتے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ متحرک تصویریں ان کے ابتدائی کلام میں بھی (کم کم ہی سہی) نظر آتی ہیں۔ پیکر تراشی دراصل وہ فن ہے جس کی مدد سے شعری بساط پر ان تصویروں کو گردش کرتے ہوئے بخوبی دیکھا جاسکتا ہے جو تخلیق شعر کے وقت ذہن شاعر میں موجود تھیں۔ پیکر کی خوبی کا تعلق شاعر کی تخلیقی قوت اور شعر کے تخلیقی امکانات سے ہوتا ہے۔ شاعری میں پیکر تراشی کا استعمال شاعر کے تجربات و مشاہدات اور مطالعہ کائنات پر منحصر ہے۔ شاعر کے مشاہدے کی وسعت اور تجربے کی قوت نیز شعر کی شکل میں پیش کش کی صلاحیت کا اندازہ بجا طور پر پیکر تراشی کے تجزیاتی مطالعے کے ذریعہ کیا جاسکتا ہے۔ پیکر کی تعمیر و تشکیل، علامت، استعارہ، تشبیہ، کنایہ، صفت، اسم اور افعال وغیرہ کے ذریعہ ہو سکتی ہے۔ گویا علامتیں، استعارات، تشبیہات، کنایات اور افعال پیکر تراشی کے اہم ذرائع ہیں۔ پیکر کی جامعیت اور اس کی بوقلمونی کا اندازہ شاعر کی استعاراتی اور علامتی تخلیقی قوت سے بخوبی لگایا جاسکتا ہے۔ یعنی یہ دیکھنا چاہئے کہ شاعر کی شعری کائنات کس طرح کے اور کون کون سے استعاروں، علامتوں اور کنایوں کو اپنے دامن میں جگہ دیتی ہے، جو اس کے شعری اسلوب میں پیکر تراشی کا جوہر دکھاتے ہیں۔ شہاب جعفری کے خیال میں احساسِ زیاں اور حزن و ملال جذبی کی غزل کے بنیادی موضوعات ہیں

"جذبی کی شاعری میں حاوی عنصر احساسِ زیاں کا ہے اور ان کا

اب و لہجہ غم سے زیادہ حزن و ملال کا ہے جو ان کے یہاں ایک مستقل موڈ یا رویے کا نام ہے ان کی فکر غنائی ہے اور زندگی کی سیر تیں ان کو بہ فیض غم حاصل ہوئی ہیں۔ اس غم کی حیثیت ما بعد الطبیعاتی نہیں، احساسی ہے اور انسانی تجربے کی چیز ہے جو اپنے اندر گہری تاثیر اور زود اثری رکھتا ہے۔ اسی لحاظ سے جذبی کا غم، فانی کے غم سے مختلف اور میر کے غم سے قریب ہے، اس کے باوجود غم ان کا آدرش نہیں ہے، طبیعت کا ایک انداز ہے، جسے بہتر طور پر ہم حزن و ملال سے تعبیر کر سکتے ہیں، کیونکہ ہیجانی جذبات کے عہد میں ان کا فن ٹھہرے ہوئے، پر سکون اور غور و فکر کے جذبات پر انحصار کرتا ہے۔" ۱۲

جذبی کے دوسرے شعری مجموعے میں "پیش گفتار" کے عنوان سے پروفیسر انور صدیقی نے جو تحریر قلم بند کی ہے، اس میں انہوں نے جذبی کی حزنیہ لے اور المیاتی حقیقت پسندی کو ان کی شعری کائنات سے تعبیر کیا ہے۔(۱۳) یعنی ان کی شاعری کی کلید احساس زیاں، غم، تشکیک، حزن و ملال اور المیاتی حقیقت پسندی میں پنہاں ہے اور ان کی مخصوص تشبیہات، استعارات اور علامتیں، تاریک رات، حسرت، ہجراں، حوتی اضطراب، حیرت، ندامت، کرن، دھندلکا، اعتبار، یاس و امید، شبِ دراز، گھٹی گھٹی بوجھل فضا اور اندیشۂ خزاں وغیرہ ہیں جو ان کی غزلوں میں در آنے والی پیکر تراشی کے اجزائے ترکیبی میں شامل ہیں۔

جذبی جب زندگی کو شبِ دراز اور شبِ مختصر کے پیکروں میں دیکھتے ہیں

تو یاس و امید کے سایے میں ابھرنے والی تصویر تشکیک کا رنگ اختیار کر کے شعر کی معنویت میں اضافہ کر دیتی ہے۔:

سایہ ہے زندگی یہ وہ یاس و امید کا
ہر شب، شبِ دراز بھی ہے، مختصر بھی ہے

زندگی پر یاس اور امید کا سایہ ہونا اور اس کا شب دراز اور شبِ مختصر کا روپ اختیار کر لینا ایسی پیکریت کو جنم دیتا ہے جو قوتِ احساس اور حسِ بصارت کی راہ سے شاعر کے مافی الضمیر تک قاری کی رسائی کراتی ہے۔ وہ حزنیہ لے جس کا ذکر اوپر آچکا ہے، غزل کے شعر میں ڈھلتی ہے تو یہ شکل اختیار کرتی ہے

آنکھوں میں وہ نمی ہے جسے کہہ سکیں نہ اشک
دل پر ہے وہ ستم کہ بظاہر ستم نہیں

دل پر ستم کے وار کا اس طرح ہونا کہ وہ بظاہر ستم محسوس نہ ہو، کرب کی شدت کو ظاہر کرتا ہے اور اس کے نتیجے میں آنکھوں میں ایسی نمی کا پیدا ہونا جس کو اشک نہ کہا جا سکے، کرب کی شدت کو تصویر کر دیتا ہے۔ اسی طرح جب شاعر زمانے کی بے حسی کو شعری پیکر تراشی کی مدد سے ظاہر کرتا ہے تو یوں گویا ہوتا ہے

بڑی عجیب فضا ہے گھٹی گھٹی بوجھل
یہاں تو سانس بھی لینا ہے ایک کار محال

سانس لینے کو کارِ محال قرار دینے سے سماعی پیکر کی تشکیل تو نہیں ہوتی لیکن فضا کے حبس اور بوجھل پن کا عکس اس طرح سامنے آتا ہے کہ دنیا کی بے حسی کے درمیان زندگی نہ کر پانے (یا کرنے) کا ایک منظر آنکھوں میں پھر جاتا ہے۔ یہ محسوسات کی سطح پر صورت پذیر ہونے والے پیکر کی ایک مثال ہے۔ مذکورہ تمام پیکروں میں بصارت کا عنصر قدرِ مشترک کی حیثیت رکھتا ہے۔ متحرک اور غیر متحرک، بصری اور احساسی پیکروں کی چند دیگر مثالیں ملاحظہ کیجئے

وہ تیرگی ہے کہ اکثر خیال آتا ہے
مرے فلک پہ کوئی آفتاب ہے کہ نہیں

کیفیتِ ہجراں کی معراج ہے اے جذبؔی
محفل میں نظر آئے جب عالم تنہائی

ہجر کی رات تھی امکانِ سحر سے روشن
جانے اب اس میں وہ امکانِ سحر ہو کہ نہ ہو

تاریک رات اور بھی تاریک ہو گئی
اب آمد آمدِ مہِ روشن قریب ہے

اس افق کو کیا کہئے، نور بھی دھندلکا بھی
بارہا کرن پھوٹی، بارہا غبار آیا

یہ تمام اشعار بھی جذبی کی غزلیہ شاعری میں قوتِ بصارت اور احساس و تخیل کے

عمل و عمل کی داستان سنا رہے ہیں۔ گویا جذبی نے دیگر قوتوں کی بہ نسبت پیکر تراشی کے مذکورہ ذرائع پر زیادہ انحصار کیا ہے لیکن خال خال ہی سہی ان کی غزل میں دیگر حواس اور قوتوں مثلاً لامسہ، سامعہ اور یادداشت کی مدد سے بھی پیکر تراشی کی گئی ہے اور مرکب پیکروں کی مثالیں بھی پائی جاتی ہیں

آہ پھر دل کی یاد آئی ہے
ذرے ذرے کو دیکھتا ہوں میں

منتشر ذروں کو دیکھ کر دل کے پارہ پارہ ہو جانے کی یاد آنے کا عمل ایک بھرپور پس منظر کو صفحۂ بصارت پر نقش کر دیتا ہے۔ ایسا پس منظر جو بیک وقت بصری بھی ہے اور یادداشتی بھی۔ اب یہ شعر دیکھیے

اک عمر اپنی بھی گذری ہے اے چمن والو
گلوں کے کنج میں اندیشۂ خزاں سنتے

گلوں کے کنج میں بیٹھ کر ایک عمر تک اندیشۂ خزاں کا سننا لفظی تاثر کے اعتبار سے حس سماعت کو متحرک کرتا ہے لیکن معنوی اعتبار سے محسوسات کو برانگیختہ کرتا ہے۔ جذبی کی غزل میں لمسی اور سماعی پیکر بھی خال خال نظر آ جاتے ہیں

کلی نے بڑھ کے پکارا، گلوں نے پیار کیا
کبھی چمن سے جو سینہ فگار گذرے ہیں

اس شعر میں سامعہ، لامسہ اور قوت تحرک کی کارفرمائی کو محسوس کیا جا سکتا ہے۔

آخر میں کہا جاسکتا ہے کہ جذبی کی غزل میں بصری اور حسی پیکروں کا استعمال کثرت سے ہوا ہے لیکن دوسری اقسام کے پیکروں کا دیدار بھی کسی حد تک کیا جاسکتا ہے۔ انہوں نے پیکر تراشی کی مدد سے اپنی شاعری کے کلیدی رویوں یعنی حزن و ملال اور المیاتی حقیقت پسندی کی بھرپور تصویر کشی کی ہے۔ ان کے شعری مزاج کی عکاسی ان کا یہ مشہورِ زمانہ شعر خوب کرتا ہے۔

نہ آئے موت خدایا تباہ حالی میں
یہ نام ہوگا غمِ روزگار سہہ نہ سکا



# اختر انصاری

اختر انصاری نے رومانی دور میں شعر کہنا شروع کیا اور ترقی پسندی کو اپنا ادبی میدانِ فکر و عمل بنایا لیکن انہوں نے ترقی پسندوں کے دور عروج کے براہ راست اور برہنہ شعری اظہار کو کبھی نہیں اپنایا بلکہ کلاسیکی رمز وایما سے کام لیا اور استعاراتی و علامتی پیرایۂ بیان کی مدد سے شعری پیکر تراشی کے جوہر دکھائے۔ انہوں نے ماضی سے اپنا رشتہ ہمیشہ استوار رکھا اور کلاسیکی زبان کو لفظی دروبست کے فنکارانہ اہتمام کے ساتھ استعمال کیا۔ رومانیت اور ترقی پسندی کے اختلاط نے ان کی غزلوں میں نظم کا آہنگ اور نظم میں غزل کی سی کیفیت پیدا کی۔ ان کی غزل کے موضوعات میں فکر و فلسفہ ، سیاسی سماجی مسائل اور روحانی بحران کے ساتھ ذاتی کرب بھی شامل ہے۔ ذاتی محرومیوں نے ان کے لہجے میں اداسی کی ایک ایسی مخصوص کیفیت شامل کر دی جو آگے چل کر ان کے شعری اسلوب کی انفرادیت بن گئی۔ خلیل الرحمٰن اعظمی لکھتے ہیں

> "اختر انصاری کے یہاں ایک روحانی افسردگی ہے جو انیسویں صدی کے انگریزی رومانوی شعراء کی یاد دلاتی ہے۔ اختر انصاری کی یہ اداسی اگرچہ نوجوانی کی محرومیوں اور ناکام آرزوؤں کی پیداوار

ہے لیکن اختر انصاری کے یہاں اداسی ایک خوبصورت کیفیت کی
طرح آتی ہے۔ اس میں میٹھا میٹھا سلگتا ہوا درد ہے۔"[۱۴]

خلیل الرحمان اعظمی نے جس رومانوی افسردگی کا ذکر کیا ہے اس کو اردو کے دوسرے نقادوں نے دروں بینی، تفکر کی دھیمی دھیمی آنچ اور نغمۂ زیرِ لب کی خوشگوار کیفیت سے تعبیر کیا ہے، اور یہ کیفیت اختر انصاری کے شعری اسلوب کی ایسی نمایاں خصوصیت ہے جو جدت نئے پیکروں کے ساتھ ان کی غزل میں وارد ہوتی ہے

وہ وقت آہ اُفق سے نکل رہا تھا چاند
کلیجہ میری تمناؤں کا دھڑکتا تھا

حالِ دل پوچھ کر رُلائے کوئی
پھر طبیعت پہ کچھ گرانی ہے

کیا یاد کر کے عشرتِ رفتہ کو روئیے
اک لہر تھی کہ ناچتی گاتی چلی گئی

یادِ ماضی عذاب ہے یارب
چھین لے مجھ سے حافظہ میرا

ہمارے سر سے کبھی کا گذر گیا پانی
برس بہار کی سرشار رات خوب برس

افق سے چاند کے طلوع ہونے کے وقت تمناؤں کے کلیجے کا دھڑکنا ایک ایسا

متحرک بصری اور نوری پیکر ہے جو پورے منظر کی تصویر بن جاتا ہے۔ یہی پیکریت اس شعر کا حسن بھی ہے اور شعر کے اندرون تک رسائی حاصل کرنے کا ذریعہ بھی۔ آہ کھینچنے کے عمل اور تمناؤں کے کلیجے کی دھڑکن نے شعر میں رومانوی افسردگی کی کیفیت کے ساتھ ساتھ تاثیر پیدا کر دی ہے۔ دوسرے شعر میں حال دل پوچھنے پر رو دینا، طبیعت کی گرانی یعنی غم اور اواسی کی شدت کا پتہ دیتا ہے ۔نیز اس شدت سے پیدا ہونے والا حسیّ پیکر آنکھوں میں پھر جاتا ہے۔ تیسرے شعر میں مرکّب پیکر تراشی ملتی ہے اور اختر انصاری کی ماضی پسندی کا ثبوت بھی فراہم ہوتا ہے۔ ان کے مطابق ماضی کی اس عشرت کو یاد کر کے کیا رویا جائے جو حال کے منظر نامے سے ایک ناچتی گاتی لہر کی طرح کہیں دور چلی گئی ہو۔ ناچتی گاتی ہوئی لہر کا استعارہ ماضی کی عشرتوں کی چمک دمک میں ڈوبے ہوئے شب و روز کا آئینہ دار ہے اور ان شب و روز کو یاد کر کے رونے سے گریز کرنا حال کے سناٹوں کا نقیب ہے ۔ اس شعر کی پیکر تراشی میں بیک وقت یادداشت ، حرکت ، بصارت اور سماعت کے عناصر شامل ہیں۔ چوتھا شعر اختر انصاری کا مشہور زمانہ شعر ہے جس کو کبھی فیض ، کبھی فراق، اور کبھی عندلیب شادانی کے ناموں سے منسوب کیا گیا۔ یاد ماضی کا عذاب کی شکل اختیار کر لینا ، حال کی بے کراں ویرانی و ناکامی اور محرومیوں کا ردّ عمل ہے اور اس عمل کا مزید شدت اختیار کر لینا، حافظے کی چھین لینے کی دعا مانگنے کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔ شاعر نے اس شعر میں ایک ایسا بھرپور اور خوبصورت یادداشتی پیکر تخلیق کیا ہے جو شعر کے زبردست تاثر کا حامل ہے۔ پانچواں شعر بھی بھرپور کیفیت کا حامل ہے۔ اپنے سر سے پانی کے کب کے گذر جانے کا اعتراف کرنا اور پھر بہار کی سرشاررات سے خوب

برسنے پر اصرار کرنا ایک ایسے حسی پیکر کی تشکیل کرتا ہے جو طنز کی آنچ میں تپ کر کندن بن گیا ہے۔

اختر انصاری کی غزل کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ وہ تغزل کے تمام آداب کو محفوظ رکھتی ہے اور روایتی فرسودگی سے ایک نپا تلا فاصلہ بھی برقرار رکھتی ہے ۔اس خصوصیت کا جیتا جاگتا ثبوت وہ مخصوص پیکری اسلوب ہے جو ذاتی محسوسات، مشاہدات اور تجربات کے بطن سے نمودار ہوتا ہے۔چونکہ یہ غزلیں داخلی اور شخصی ہوتے ہوئے بھی اصل زندگی اور اسکے تجربات کوآئینہ دکھاتی ہیں اس لیے ان میں درآنے والے پیکر معنی خیز ،روشن اور نمایاں ہیں۔

اختر انصاری کی غزلیہ شاعری کا دوسرا دور وہ ہے جب ان کے یہاں رومانی افسردگی کی کیفیت مدھم ہو جاتی ہے اور اس کی جگہ سماجی اور سیاسی مسائل اور فکری و فلسفیانہ موضوعات لے لیتے ہیں لیکن ترقی پسند نقطہ نظر رکھنے کے باوجود ان کے یہاں وہ گھن گرج اور بلند آہنگی نہیں جو اس دور کے ترقی پسند شعرا کا طرۂ امتیاز تھی۔ اختر انصاری دراصل زمانے کی عام ڈگر سے ہٹ کر چلنے کے قائل تھے، انفرادیت اور بچ کر چلنے کا شوق ان کی شخصیت کا نمایاں وصف ہے۔ انہوں نے خارجی حقیقتوں کے سماجی تجربہ کے مطالعے پر اپنی پیکر تراشی اور فنی اسلوب کی بنیاد رکھی اور جبر حیات کے توسط سے داخلی اظہار کو بھی اپنایا۔ مذکورہ تمام خصوصیات بقول اختر انصاری "ایک قدم اور سہی" کی غزلیات میں موجود ہیں۔ اختر انصاری کی ان غزلوں میں عصر حاضر کے کرب، بے یقینی، بیزاری اور تشکیک کا اظہار ہوا ہے جو ان کوآج کی غزل کے مزاج اور موضوعات سے قریب کرتا ہے۔ پروفیسر وحید اختر کے خیال میں اختر انصاری کی روح شعر ہمارے عہد

سے ہم آہنگ ہے اور اسکے شواہد ان کی غزلوں میں نمایاں طور پر ملتے ہیں

"اختر انصاری کی غزلیں داخلی رویے، ذاتی کرب، روحانی بحران اور حیات وکائنات کے نئے معانی دریافت کرنے اور سماجی سیاسی نظام کی لایعنیت کے خلاف احتجاج کرنے میں ہمارے دور کی شاعری، اس کے لہجے اور محاورے سے پوری طرح ہم آہنگ ہے ان کا نیا مجموعۂ کلام ،ایک قدم اور سہی' اس کا ثبوت ہے۔"۱۵

اختر انصاری کی غزل کے موضوعات کی عصریت اور ان کے شعری اظہار کے علامتی، استعاراتی اور پیکری اسلوب کی انفرادیت نے ان کی روحِ شعر کو آج کی غزل کے مزاج سے ہم آہنگ کر دیا ہے۔ جب وہ زندگی کی بے ثباتی، نیز دشواریوں اور پریشانیوں کی تصویر کشی کرتے ہیں تو انکا شعری اظہار اس طرح ہوتا ہے

(۱) یہ زمیں لمحہ بھر کے سوا جانِ من اپنے سینے پہ ٹکنے نہ دیگی تمہیں
ہم بھی کیا جم سکے تم بھی کیا جم سکے، صرف گرتے رہے اور سنبھلتے رہے

(۲) دور اس پار بھڑکتے ہیں فضا میں شعلے
دیکھنا ہم نفسو یہ کوئی گلزار نہ ہو

(۳) اس وحشتِ جاں کو کیا کہئے گو مائلِ گویائی دل ہے
وہ شور ہے جس میں کان پڑی، آواز بھی سننا مشکل ہے

(۴) جب گل زخم اپنے مہکنے لگے، ہم نے اک گل کدے کی بنا ڈال دی
اپنی املاک ہے اب چمن در چمن، ہائے دیوانہ پن ہائے دیوانہ پن

(۵) جیسے پانی پہ تلوار مارے کوئی یا بنائے ہدف سینۂ چرخ کو
یوں ہی پرچھائیوں پر رہے تیشہ زن ہائے دیوانہ پن ہائے دیوانہ پن

(۶) میں چراغِ سحری ہوں تو برا بھی کیا ہوں
کہ مرے بعد اجالے ہی اجالے ہوں گے

(۷) تم جو پی پی کے چھکتے رہے اک عمر اختر
مُل نہیں، شہد نہیں سم کے پیالے ہوں گے

(۸) لہو ترنگ بھی اب ہیچ، جل ترنگ بھی ہیچ
ٹپک رہا ہے زمانے کی کہنیوں سے لہو

(۹) مرے نشاط و طرب سے چھلکتے لمحوں کو
نچوڑ دو گے تو ٹپکیں گے خون کے آنسو

(۱۰) یہ سینہ تلخ یادوں کا خزینہ ہی سہی لیکن
بہت چبھتے ہیں دل میں اک نکیلی یاد کے ٹکڑے

(۱۱) ہجومِ یاس میں ہم نے یہ رنگ بھی دیکھا
جلا چراغ مگر گھر میں روشنی نہ ہوئی

(۱۲) بہہ گئے دیدۂ نمناک سے دریا لیکن
دل وہی ایک دہکتا ہوا انگارہ ہے

(۱۳) یاس کا ہے یہ تقاضا کہیں مر بھی کمبخت
ہے یہ امید کا فرمان ابھی جینا ہوگا

وقفۂ حیات کا زمین کے سینے پر لمحہ بھر کے لیے نکلنے سے عبارت ہونا
اور اس لمحے کے درمیانی فاصلے کو طے کرنے میں جو دشواریاں، ناکامیاں، کلفتیں
اور مسائل پیش آتے ہیں انھیں گرنے اور سنبھلنے کی کیفیت تصور کرنا، انسان کے
بے سہارا اور دنیا کے بے ثبات ہونے کی تجسیم کرتا ہے۔ دوسرے شعر میں
شعلوں کے بھڑکنے کو گلزار سے تعبیر کیا گیا ہے جو ایک ایسا خوبصورت اور پر تاثیر
استعارہ ہے جس میں رنگ اور روشنی کی بصری سحر کاری شاعر کے طنزیہ پیرائے
اور صعوبتوں کو ہنستے ہوئے جھیل جانے کے عزم کو تصویر کر دیتی ہے۔ یہ دونوں
حسی بصری پیکر حرکت و عمل کے بھی آئینہ دار ہیں۔ تیسرا شعر سمائی پیکر تراشی کی
اچھی مثال ہے۔ ایسا شور جس میں کان پڑی آواز بھی سننا مشکل ہو، وحشت کے
علاوہ اور کیا دے سکتا ہے۔ اس عالمِ وحشت میں دل کا مائل گویائی ہوتے ہوئے کچھ
نہ کہہ پانا وحشت کی کیفیت میں اضافہ کر دیتا ہے۔ اس کے بعد کے شعر میں
ردیف نے جہاں شعر کی روانی، نغمگی اور موسیقیت میں اضافہ کیا ہے وہیں پیکر کے
صورت پذیر ہونے میں بھی مدد کی ہے۔ زخموں کے پھولوں کی مہک سے ایک
ایسی دیوانہ وار سرخوشی کا طاری ہو جانا کہ اپنی ذات کو زخم کا ایک مکمل استعارہ یعنی
گلکدہ بنالیا جائے اور ہر چمن کو اپنے زخموں کا گلزار تصور کیا جائے تو یہ عمل ایک
ایسے بھرپور شعر پیکر کی تعمیر کرتا ہے جو باصرہ، شامہ اور تحرک کی مدد سے شاعر
کے تخلیقی تجربے تک براہ راست رسائی کراتا ہے۔ دراصل شعری پیکروں کی
تخلیق کا انسانی حسی قوتوں سے بڑا گہرا تعلق ہے۔ شعری پیکر اسی وقت وجود میں
آتا ہے جب شاعر تجربات و احساسات کو خارجی طور پر کوئی شکل دیتا ہے۔ اختر
انصاری کے شعری پیکر آپس میں مدغم بھی ہو جاتے ہیں۔ کبھی بصری پیکر سمائی

پَیکر کا اور کبھی سماعی پیکر بصری پیکر کا حصہ بن جاتے ہیں یا ایک دوسرے میں پیوست دکھائی دیتے ہیں۔ یہ دونوں پیکر کبھی کبھی لمسی اور شامّی پیکروں کا رنگ بھی اوڑھ لیتے ہیں۔ زیرِ نظر شعر میں بیک وقت شامّی پیکر بھی ہے اور بسیط متحرک بصری پیکر بھی۔ پانی پر تلوار مارنا اور سینۂ برق کو حدف بنانا یقیناً پرچھائیوں پر تیشہ زن ہونے کے مترادف ہے اور اس عمل میں زندگی گذار دینا دیوانگی کو نمایاں کرتا ہے۔ یہاں ایسا حسّی پیکر سامنے آیا ہے جس میں بصارت محسوسات کے ساتھ قدرِ مشترک کی حیثیت رکھتی ہے۔ اختر انصاری کے بعض دوسرے پیکروں کی طرح اس پیکر میں بھی پیکر در پیکر کی خصوصیت پائی جاتی ہے۔ چھٹا شعر بصری پیکر کی عمدہ مثال ہے۔ چراغِ سحری کا یہ مثبت پہلو کہ اس کے بعد اجالا پھیل جاتا ہے۔ چشمِ بصارت میں روشنی کی ایک خوش آیند تصویر کو اجاگر کرتا ہے۔ ساتویں شعر میں سم کے پیالے کو مُل اور شہد سمجھ کر نوشِ جاں کرنے اور اس کے بعد ایک عمر تک چمکتے رہنے کا عمل ایک ایسے دوقی شعری پیکر کی تخلیق کرتا ہے جو زندگی کی زخم خوردگی اور ٹیس کی کہانی بیان کرتا ہے۔ اس کے بعد کے دو شعروں میں رنگین بصری پیکر تراشی کی گئی ہے۔ زمانے کی کہنیوں سے ٹپکنے والے لہو کے سامنے جل ترنگ اور لہو ترنگ کو ہیچ سمجھا اور نشاط و کرب کے لمحوں کو نچوڑنے سے خون کے آنسوؤں کا ٹپکنا، درد و کرب اور عصری زبوں حالی کو نمایاں کرنے والی حسّی ادراکی کیفیت ہے۔ دسویں شعر میں سینے کو تلخ یادوں کا خزینہ بتانا اور اسکے باوجود ایک نکیلی یاد کی چبھن کو دل میں سائے رکھنا اختر انصاری کی خصوصی شعری کیفیت، ''رومانی افسردگی اور اداسی'' کے دلکش اظہار کی مدد سے یادداشتی پیکر تراشا گیا ہے۔ آخر کے تینوں اشعار میں انہوں نے اسماء، صفات اور افعال کی مدد سے

روشنی اور تاریکی، پانی اور آگ، یاس اور امید کے تضاد کو نمایاں کر کے محسوساتی حرکی پیکروں کی تشکیل کی ہے۔ چراغ جلانے سے بھی روشنی نہ ہونا، یاس کی تاریکی کی شدت کو ظاہر کرتا ہے۔ یہاں روشنی کے ظہور نے اندھیرے کی کیفیت کو گہرا کر دیا ہے۔ دیدۂ نمناک سے دریا بہہ جانے کے باوجود دل کا دہکتا ہوا انگارہ بنا رہنا بھی متضاد کیفیات کو ابھارتا ہے۔ یاس کا موت کی طرف ڈھکیلنا اور امید کا زندہ رہنے کے لیے حکم صادر کرنا بھی متضاد حسی پیکروں کو جنم دیتا ہے۔ یہ تمام پیکر جذبات و احساسات کی بہترین عکاسی کرتے ہیں۔ اختر انصاری کی قوت متخیلہ کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے ایک طرح کے پیکروں کو دوسری طرح کے پیکروں سے اس انداز میں متصادم کیا ہے کہ مختلف حواس کے تاثرات ایک ہی تار کا ہار بن گئے ہیں۔ جذبات اور احساسات کی باقیات کی تصویر کشی یا تجربے کے سیاق و سباق میں نقوش یا کیفیات کا مصور بیان شعری پیکر کو ظہور میں لاتا ہے۔ اور ہر پیکر ایک گنجینۂ معنی کا طلسم دکھاتا ہے۔

اس گفتگو کے پیش نظر کہا جا سکتا ہے کہ اختر انصاری کے شعری پیکر ان کی غزل میں توانائی، تہہ داری اور معنی آفرینی کے غماز ہیں۔ ان کے پیکروں میں حسن فطرت اور تعصبات انسانی کے مرتعش جلوے اور خاکے مچلتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اختر انصاری نے وحشت، گل زخم، مہک، چمن، تلوار، ہدف، چرخ، پرچھائیں، چراغ، اجالے، سَم، یاد، خزینہ، امید، انگارہ، لہو ترنگ، جل ترنگ، نشاط و طرب، خون کے آنسو، ہجومِ یاس اور دیدۂ نمناک وغیرہ، کلاسیکی لفظیات و تراکیب کے تخلیقی استعمال سے شعری پیکر تراشی کے نقوش مرتب کئے ہیں۔ انہوں نے پیکر تراشی کی مدد سے زندگی کا بھرپور احاطہ کرنے کی کوشش کی ہے۔

ان کی غزل میں بصری پیکروں کے ساتھ جو شامی ، ذوقی ، سماعی ، یادداشتی ، محسوساتی اور حرکی پیکر خلق ہوئے ہیں، ان پیکروں نے ان کی غزل کے اسلوب کی تہہ داری اور معنی آفرینی میں غیر معمولی اضافہ کیا ہے۔

☆☆☆

# مجروحؔ سلطانپوری

مجروحؔ سلطانپوری کے ابتدائی کلام کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان پر اردو کی کلاسیکی روایت کے گہرے اثرات ہیں۔ جگرؔ مرادآبادی سے ان کا قریبی ربط وواسطہ تھا۔ اس لیے ان کے ابتدائی کلام پر جگر کے اثرات بھی نظر آتے ہیں۔ مجروح کی غزل میں گل وبلبل، ساقی و جام اور صیاد و گلستاں کی علامتوں کا استعمال اسی روایت کی دین ہے۔ ان کے علاوہ مجروح نے اپنے مخصوص سیاسی سماجی افکار اور شاعرانہ معنوی کیفیات سے بہت سی دوسری نئی علامتوں کو بھی مربوط کیا ہے۔ محمد علی صدیقی نے مجروح کے فلسفۂ زیست اور شعری نقطۂ نظر پر اس طرح روشنی ڈالی ہے

> "مجروح جس فلسفۂ زیست کے ساتھ شگفتگی کا مظاہر کرتے ہیں اس کا جنون موجودہ زمانے کی طبقاتی کشمکش میں قد و گیسو سے دار ورسن تک پھیلا ہوا ہے۔

جنونِ دل نہ صرف اتنا کہ اک گل پیرہن تک ہے
قدوگیسو سے اپنا سلسلہ دارورسن تک ہے

> مجروح اس شعر کے ساتھ ہی ایک منفرد غزل گو کی حیثیت سے
> ابھرتے ہیں مجروح ظلم واستحصال کی معلوم اور نامعلوم آگہی
> اور ذات وکائنات کے آشوب سے گذرتے ہوئے اس آدرش کی
> جانب آتے ہیں جہاں شاعری محض تفنن طبع کے بجائے اجتماعی
> تقاضوں کا معاہدہ بن جاتی ہے۔ مجروح نے تغزل کی قیمت پر
> سیاسی آدرشوں اور سیاسی آدرشوں کی قیمت پر تغزل کو خیر باد نہ کہنے
> کا جو عزم صمیم کر رکھا ہے اس کی وجہ سے وہ ایک ہیئت پرست
> شاعر معلوم ہوتے ہیں۔" 16

محمد علی صدیقی کی رائے وقیع ہے۔ مجروح نے اس وقت بھی اپنی غزل گوئی کا جادو جگائے رکھا جب ترقی پسندوں نے غزل گوئی کو تقریباً ممنوع قرار دے دیا تھا۔ انھوں نے غزل کی ریزہ خیالی پر اعتراضات کیے تھے ،اس کی مخصوص علامتوں اور لفظیات پر جاگیردارانہ نظام کی چھاپ دیکھی تھی ،ان کے لیے قافیے اور ردیف کی پابندیاں نا قابلِ قبول تھیں، یہ تمام باتیں وہ ہیں جو ترقی پسندوں کو پریشان کیے ہوئے تھیں۔ ان کا خیال تھا کہ عہد حاضر کا عوامی اظہار غزل کے ذریعہ ممکن نہیں ہے لیکن مجروح نے اس چیلنج کو جس متغزلانہ خلوص کے ساتھ قبول کیا اس کے زیر اثر ترقی پسند غزل کی لفظیات کو نئی معنویت ،رمزیت اور تہداری میسر آئی۔

مجروح کی شاعری میں کلاسیکی علامتیں اور استعارے نئی معنویت کے ساتھ اس طرح نور فشانی کرتے ہیں کہ ان کی غزل سیاسی رمزیت میں شرابور

ہو کر عصری سچائی کا پیکر معلوم ہوتی ہے۔ ساقی و مے، دریا و قطرہ، شمع و پروانہ، طوفان، زخم، چراغ، سیاہی، سفینہ، شراب، جام، حرم، محتسب، مشعل، راہزن اور راہبر وغیرہ ایسی تراکیب، علامتیں اور استعارے ہیں جو مجروح کی غزل میں نئے نئے پیکروں کی تخلیقی بنیاد بنتے ہیں۔ مجروح کی غزل روایت کے خمیر میں گندھی ہوئی ہے۔ وہ ذاتی مشاہدات و تجربات کو لفظوں کے حرکی امکانات اور صوتی آہنگ کے ساتھ اس طرح ہم آہنگ کرتے ہیں کہ ان کے لہجے کی نغمگی اور ان کی مخصوص شعری پیکر تراشی ان کے شعری اسلوب کی واضح خصوصیت بن کر سامنے آتی ہیں۔

پیکر تراشی شاعر کے تجربات کا عطر ہوتی ہے اس لیے اس کے ذریعہ شاعر کی وسعتِ نگاہ، تجربات و احساسات کی کائنات اور اس کی شاعری کے فریم ورک کو بخوبی پرکھا جاسکتا ہے۔ مجروح کی غزل روایتی میکدے کی مٹی سے جنم لیتی ہے ان کی فکر فیض کی طرح بین الاقوامی حیثیت کی حامل بھی نہیں ہے لیکن انھوں نے اپنی مخصوص شعری پیکر تراشی سے یہ ضرور ثابت کردیا ہے کہ وہ کلاسیکی ڈکشن کے ذریعے بھی نئے مفاہیم کی ترسیل کرنے پر قادر ہیں، اور روایتی لفظیات کو نئی معنویت سے بہرہ مند کرنے کا ہنر جانتے ہیں

اس نظر کے اٹھنے میں اس نظر کے جھکنے میں
نغمۂ سحر بھی ہے آہِ صبح گاہی بھی

کبھی جادۂ طلب سے جو پھرا ہوں دل شکستہ
تری آرزو نے ہنس کر وہیں ڈال دی ہیں باہیں

دور دور مجھ سے وہ اس طرح خراماں ہے
ہر قدم ہے نقشِ دل، ہر نگہ رگِ جاں ہے

میرے شکوۂ غم سے عالم ندامت ہے
اس لب تبسم پر شمع سی فروزاں ہے

وہ لجائے میرے سوال پر کہ اٹھا سکے نہ جھکا کے سر
اڑی زلف چہرے پہ اس طرح کہ شبوں کے راز مچل گئے

ان اشعار میں تشبیہوں اور استعاروں کے تخلیقی استعمال کے ذریعے گوناگوں پیکروں کی تشکیل کی گئی ہے۔ محبوب کی نظر کے اٹھنے کو نغمۂ سحر اور جھکنے کو آہِ صبح گاہی سے تعبیر کرنا، جادۂ طلب سے دل شکستہ پھرنا، آرزو کا ہنس کر باہیں ڈال دینا، محبوب کا دور دور محوِ خرام ہونا، ہر قدم کا نقشِ دل اور ہر نگاہ کا رگ جاں ہونا، عاشق کے سوال پر سر جھکا کے لجانا اور زلف کے اڑنے سے شبوں کے راز کا مچل جانا، مرکب تشبیہوں کی مدد سے ایسے جمالیاتی پیکر تراشتا ہے جن سے شاعر کے مخصوص اسلوب کی شناخت ہوتی ہے۔ اور یہ محسوس ہوتا ہے کہ شاعر کا شعور موضوعات کے ساتھ پوری طرح ہم آہنگ ہے۔ اس کے اشعار لہجے کی تازہ کاری، انفرادیت اور صوری و معنوی حسن سے اس طور آراستہ ہیں کہ مفاہیم کی تصاویر جہانِ دید میں ہو بہو لرزاں و رقصاں نظر آتی ہیں۔

نقادوں نے مجروح کی غزل کی دو سطحوں کا عام طور پر ذکر کیا ہے ایک تو وہ جس کے تحت عشقیہ موضوعات کا اظہار ہوا ہے اور دوسری وہ جس میں سیاسی سماجی رمزیت اور ترقی پسند حسیت کار فرما ہے۔ سیاسی رمزیت اور ترقی پسند حسیت

کی حامل غزلوں میں پیکر تراشی شفاف ہونے کے ساتھ ساتھ تہدار بھی ہے اور مبہم ہوتے ہوئے قابلِ ترسیل بھی، اس لیے ان کے لہجے کی تازگی، توانائی اور معنویت میں ان کی پیکر تراشی نے غیر معمولی اضافہ کیا ہے

میرے پیچھے یہ تو محال ہے کہ زمانہ گرمِ سفر نہ ہو
کہ نہیں مرا کوئی نقشِ پا جو چراغ جو رہ گذر نہ ہو

مرے عہد میں نہیں ہے یہ نشانِ سربلندی
یہ رنگے ہوئے عمامے، یہ جھکی جھکی کلاہیں

نہ دیکھیں دیر و حرم سوئے رہروانِ حیات
یہ قافلے تو نہ جانے کہاں قیام کریں

ہم ہیں کعبہ، ہم ہیں بت خانہ، ہمیں ہیں کائنات
ہو سکے تو خود کو بھی اک بار سجدہ کیجیے

ساز اٹھایا جب تو گرماتے رہے ذروں کے دل میں
جام ہاتھ آیا تو مہر و مہ کے ہم سائے ہوئے

ترے خانماں خرابوں کا چمن نہ کوئی صحرا
یہ جہاں بھی بیٹھ جائیں وہیں ان کی بارگاہیں

میں اکیلا ہی چلا تھا جانبِ منزل مگر
لوگ ساتھ آتے گئے اور کارواں بنتا گیا

اب زمین گائے گی ہل کے ساز پر نغمے
وادیوں میں ناچیں گے ہر طرف ترانے سے

میں کہ ایک محنت کش، میں کہ تیرگی دشمن
صبح تو عبارت ہے میرے مسکرانے سے

منچلے بنیں گے اب، رنگ و بو کہ پیرہن
اب سنور کے نکلے گا، حسن کارخانے سے

سر پر ہوائے ظلم چلے سو جتن کے ساتھ
اپنی کلاہ کج ہے اسی بانکپن کے ساتھ

روک سکتا ہمیں زندانِ بلا کیا مجروح
ہم تو آواز ہیں دیوار سے چھن جاتے ہیں

جاؤ تم اپنے بام کی خاطر ساری لویں شمعوں کی کتر لو
زخم کے مہر و ماہ سلامت جشنِ چراغاں تم سے زیادہ

ستون دار پہ رکھتے چلو سروں کے چراغ
جہاں تلک بھی ستم کی سیاہ رات چلے

دیکھ زنداں سے پرے رنگِ چمن جوشِ بہار
رقص کرنا ہے تو پھر پاؤں کی زنجیر نہ دیکھ

ہوئے ہیں قافلے ظلمت کی وادیوں میں رواں
چراغِ راہ کیے خوں چکاں جبینوں میں

شبِ ظلم نرغۂ راہزن سے پکارتا ہے کوئی مجھے
میں فرازِ دار سے دیکھ لوں کہیں کاروانِ سحر نہ ہو

ہو تیغ اثر زنجیرِ قدم، پھر بھی ہیں نقیبِ منزل ہم
زخموں سے چراغِ راہگذر بیٹھے ہیں جلائے زنداں میں

پہلے تین شعروں میں مجروح نے مکمل شعریت کے ساتھ انسانی زندگی کے مادی تسلسل کو غزلیہ لے میں ڈھالا ہے۔ شاعر کی تقلید میں زمانے کا گرمِ سفر ہونا، نقش پا کا چراغ رہگذر ہونا، رنگے ہوئے عماموں اور جھکی جھکی کلاہوں کا نشان سربلندی نہ ہونا، اور رہروانِ حیات کے قافلے کی کوئی طے شدہ منزل نہ ہونا وغیرہ وہ استعارے تشبیہیں اور کنایے ہیں جو زندگی کی چیرہ دستیوں اور نشیب و فراز کی ایسی مربوط تصور کشی کرتے ہیں کہ مکمل منظر آنکھوں میں گھومنے لگتا ہے۔ شاعر جب زمانے کے گرم سفر ہونے کا حکم لگاتا ہے اور نہایت یقین کے ساتھ اپنے نقش قدم کو چراغِ راہگذر کہتا ہے تو اس کا یہ تخلیقی تیور ایک ایسا متحرک اور روشن بصری پیکر ابھارتا ہے جس کے تناظر میں ایقان و اعتماد کی جرات، خلوص اور قطعیت کار فرما نظر آتی ہے اور یہی مجروح کے فن کی انفرادیت بھی ہے۔ اس سلسلہ کے باقی دو اشعار میں بھی یہ کیفیت محسوس کی جاسکتی ہے۔ ایک ایسے عہد کی خیالی تشکیل جس میں رنگے ہوئے عمامے اور جھکی جھکی کلاہیں نشان سربلندی نہیں ہیں بلکہ رہروانِ راہ حیات کے قافلے کے مسلسل رواں دواں ہونے کا متحرک اجتماعی پیکر شاعر کے عصری اور سماجی شعور کی غمازی کرتا ہے۔ اس کے بعد کے چار اشعار میں عظمت انسانی اور تاریخی جدلیت کے خوبصورت پیکروں کو

دیکھا جاسکتا ہے۔ خود کو کعبہ، بیت خانہ اور کائنات تصور کرتے ہوئے خود ہی کو سجدہ کرنا، ساز اٹھانا، ذروں کے دل گرمادینا اور جام کے حصول کے بعد مہر و ماہ کا ہمسایہ ہو جانا، جہاں بیٹھ جانا وہیں بارگاہ کائن جانا اور تنہا سفر کی شروعات کر کے کارواں کا بنادینا ایسا شعری اظہار ہے جو متعدد پیکروں کو سامنے لاتا ہے "لوگ ساتھ آتے گئے اور کارواں بنتا گیا" کا پیکر وضاحتی رمزیت سے بھرپور ہے۔ اس اجتماعی پیکر نے شعر کی فنی صداقت کو جامعیت عطا کی ہے۔ اس کے بعد کے تین شعروں میں شاعر نے یہ کہنے کی کوشش کی ہے کہ انسانی ارتقاء اور زندگی کی نعمتیں محنت کشوں کا ہی حصہ ہے اور وہی اس برکت کو عام انسانوں تک پہنچا سکتے ہیں۔ زمین کا گل کے ساز پر نغمے گانا اور وادیوں میں چہار سمت ترانوں کا بکھر جانا، منچلوں کا رنگ و بو کا پیرہن بننا، حسن کا کارخانوں سے منور ہو کر نکلنا، محنت کشوں کا تیرگی دشمن ہونا اور ان کی مسکراہٹ میں نئی صبح کی تعبیر کا پنہاں ہونا ایک ایسے دور کی خیالی تصویر پیش کرتا ہے جس میں انسانی ارتقاء اور اجتماعی زندگی کی باگ ڈور محنت کشوں کے ہاتھوں میں ہوگی۔ مجروح کا کمال یہ ہے کہ ایسے موضوعات کے اظہار میں انھوں نے متحرک، حسی رنگین تصویر کاری کی ہے لیکن جمالیاتی شعری حسن میں کمی واقع ہونے نہیں دی۔ اس کے بعد کے شعروں میں دکھ درد، قربانی کا جذبہ، آنے والی صبح کا سرمایہ، انسانی دردمندی اور عزم و عمل کے موضوعات ہیں، جو درد کی دلگدازی سے نئی توانائی حاصل کرنے نیز کج کلاہی اور بانکپن کے ساتھ قربانی کو نشاط افزا اور تکالیف کو باعث راحت تصور کرنے کے عزم کو بڑے اثرانگیز پیکروں کا روپ دے دیتے ہیں۔ سر پر ہوائے ظلم کا سوچنا کے ساتھ چلنا لیکن کلاہ کا اپنے روایتی بانکپن کے ساتھ کج رہنا، ذات کا آواز میں ڈھل کر

زنداں کی دیواروں سے چھن جانا، اپنے بام کی خاطر شمعوں کی ساری لویں کتر لینے کا طنز آمیز مشورہ دینا، زخموں کے مہر و ماہ سے جشن چراغاں کرنا، ستم کی سیاہ رات کے تدارک کے لیے ستون دار پر سروں کے چراغوں کا ایک سلسلہ بنا دینا، زندگی سے پرے رنگ چمن اور جوشِ بہار دیکھنے پر زور دینا، رقص (یعنی عمل) کی خاطر پاؤں کی زنجیر کی پروانہ کرنے کی تلقین کرنا، ظلمت کی وادیوں میں قافلوں کا رواں ہونا، خونچکاں جبینوں کو چراغِ راہ کرنا، ظلم کی شب میں نرغۂ راہزن سے کسی کا پکارنا، فرازِ دار سے سحر کے کارواں کو دیکھنا، زنجیرِ قدم کا تیغ اثر ہونا اور اس کے باوجود زنداں میں اپنے زخموں سے چراغ راہگذر روشن کر دینا وغیرہ ایسا استعاراتی اور علامتی پیرائے بیان ہے جو ذی روح پیکروں کے ایک طویل اور معنی خیز سلسلے کو جنم دیتا ہے۔ مجروح روایت کی روشنی سے تجربے کی تازگی تک کا سفر انہی پیکروں کی مدد سے طے کرتے ہیں۔ یہ پیکر مایوسی پر امید، جمود پر حرکت، اور اقدار کے انکار پر اقدار کے اثبات کی فوقیت کو ثابت کرتے ہیں۔ ان میں سے بیشتر پیکر ایسے ہیں جنھیں مخلوط اور مرکب پیکر کا نام دیا جاسکتا ہے۔ حالانکہ ان کی بصریت نمایاں ہے لیکن ان میں رنگ اور روشنی کے محاکات کے ساتھ حرکی عناصر بھی کار فرما ہیں، یہاں مجروح کی غزل میں صراحت میں رمزیت اور رمزیت میں صراحت کی کیفیت پیدا ہو گئی ہے جو کہیں تجربے کے اسرار بہ آسانی کھول دیتی ہے، اور کہیں شعر کو مبہم اور تہہ دار بنا کر اس کے معنوی حسن میں اضافہ کرتی ہے۔ مجروح کی غزل بیک وقت سادگی اور معنویت کی آئینہ دار ہے اور لہجے کی تازہ کاری کی طرف بھی توجہ مبذول کراتی ہے۔

ترقی پسند شعراء میں فیض کے بعد مجروح ہی وہ شاعر ہیں جنھوں نے

غزل کے حوالے سے بہترین پیکر تراشی کا ثبوت فراہم کیا ہے۔وہ کبھی صرف بول چال کے لہجے سے پیکر تراش لیتے ہیں اور کبھی زندگی اور اسی کی گونا گوں کیفیات کی اس بے ساختگی اور فنکاری کے ساتھ تصویر کشی کرتے ہیں کہ مکمل منظر آنکھوں میں پھر جاتا ہے۔ مجروح نے کلاسیکی غزل کی علامتوں، تشبیہوں اور استعاروں کی بنیاد پر ایسے نادر پیکر تراشے ہیں جو نئی حقیقتوں کے انشراح کا کام بڑی خوبی سے انجام دیتے ہیں۔ مجروح کی غزل میں سادہ پیکر، فوری پیکر، اجتماعی پیکر اور پیچیدہ پیکروں کی مثالیں بھی ملتی ہیں۔ لیکن بصری پیکروں کی تعداد سب سے زیادہ ہے۔

مجروح کی پیکر تراشی میں ''زخم'' اور ''چراغ'' جیسے الفاظ کا ایک خاص مقام ہے۔ان الفاظ کی مدد سے ان کے فن اور شخصیت کی دردمندی، دل سوزی، امید پرستی، روشن مزاجی اور بقا و فنا سے متعلق ان کے نقطۂ نظر کا اندازہ بخوبی کیا جاسکتا ہے۔

☆☆☆

# جاں نثار اختر

جاں نثار اختر معتدل اور متوازن مزاج، دھیمے دھیمے لہجے، اندر ہی اندر بہنے والے گہرے جذبے اور کلاسیکی غنائی آہنگ والے ایک قادرالکلام اور خوش گو شاعر ہیں۔ ان کی غزل نے روز مرہ کی زبان، اصطلاحوں اور معنی خیز استعاروں کی بنیاد پر ایسا رنگ اختیار کیا ہے کہ صوت و معنی کے اعتبار سے اس کو جدید کہا گیا اور کلاسیکی شعری سرشت کی خوشبو کے سبب اس کو شعری روایت کا معنی خیز تسلسل بھی تصور کیا گیا۔ ان کی ۱۹۷۰ء کے بعد کی غزلیہ شاعری بطور خاص قابلِ توجہ ہے۔ اس شاعری میں ماضی و حال کی ایسی تصویریں ابھر آئی ہیں جو ان کی مکمل زندگی، شخصی تجربات اور ہم عصر صداقتوں اور حقیقتوں کی دستاویز ہیں ۷۶۔ ۱۹۷۵ء میں ظ۔ انصاری نے اپنے ایک مضمون میں جاں نثار اختر کی غزلیہ شاعری کے بارے میں اس طرح اظہار خیال کیا ہے

> ''ادھر چار پانچ برس میں انھوں نے (جاں نثار اختر) نے کیا خیالات، کیا واردات، کیا اپنے پیشے کی مصلحتیں اور زندگی کی صعوبتیں، ان سب میں یک گونہ بے خودی اور آزادروی کا شیوہ پھر سے اپنا لیا ہے اور اس کا اثر انتخاب الفاظ پر بھی پڑا ہے۔ نظر، جادو، گیسو، خوشبو، نغمہ، شاخ، چمن، بوئے گل، ہار سنگھار، لوچ،

چُلک، گھلاوٹ، مہک، نیند، چراغ، مینا، پازیب، چھاگل،
راگ، ستار، آگ، سہاگ،، جوبن، حسن، رقص، سازِ ہستی، بے
خودی، لطافت، بے خوابی، اور اسی قبیل کے غنائی سر و سامان تو
پہلے سے موجود تھے۔ اب اس محفل میں گلیوں اور بازاروں کے
رسالوں اور اخباروں کے وہ روز مرہ بھی آبیٹھے جنھیں غزل کی
شائستہ محفل سے باہر رکھا جاتا تھا۔ مثلاً آنے پیسے، ناول، دوپٹہ،
فوٹ پاتھ، دھان، ساڑھی کی دکان، گھر کے روشن دان۔ پیپل
کے گل دان، جاڑے کی دھوپ، اخبار کا دفتر، پیڑوں کے
درمیان، حقائق کی چٹانیں، رام کا بن باس،، بدن کی تہذیب،
زندگی کا بدعا سا لگنا، بیچ راستے میں تلاش، سوالوں کی طرح سینے،
چھالوں کی طرح سکے اور سنگ بدن صنم وغیرہ۔"[۱۷]

ظ۔ انصاری کے خیال میں یہ الفاظ و تراکیب شاعر اور شعر کے درمیان خلوص کے
رشتے کا بھی پتہ دیتے ہیں، اور یہ بھی بتاتے ہیں کہ ہر ایک تاریخی دور کا نمائندہ
ادب زندگی کی ایسی نعمت ہے جو نہ اپنے ورثے سے بیزار ہوتا ہے اور نہ اگلے
تجربے سے بیر رکھتا ہے۔

مذکورہ بالا الفاظ و تراکیب جاں نثار اختر کی غزل میں پیکر تراشی کا تانا بانا بنتی
ہیں نیز حقیقت و معنی آفرینی کی فضا پیدا کرتی ہیں۔ یعنی انھی الفاظ و تراکیب،
تشبیہات و تلمیحات اور استعارات و علامات کے ذریعہ جاں نثار اختر شاعرانہ صناعی اور
شعری تصویر سازی کا سحر دکھاتے ہیں اور قاری و سامع کے لیے عرفان و آگہی کا
سامان بہم پہنچاتے ہیں۔ عصری زندگی کی بے باکی اور شاعرانہ زیرِ لب اظہار کے

امتزاج کی مدد سے صورت پذیر ہونے والے محسوساتی پیکروں کو ذیل کے اشعار میں پرکھا جاسکتا ہے

انقلابوں کی گھڑی ہے
ہر نہیں ہاں سے بڑی ہے

اور تو مجھ کو ملا کیا مری محنت کا صلہ
چند سکے ہیں مرے ہاتھ میں چھالوں کی طرح

اپنے تاریک مکانوں سے تو باہر جھانکو
زندگی شمع لیے در پہ کھڑی ہے یارو

انقلابوں کی گھڑی یعنی انسانی اقدار کی شکست وریخت اور ہر نہیں کا ہاں سے بڑا ہونا، گویا شکست وریخت کا منفی پہلو، یہ دونوں کیفیات ایک ایسے محسوساتی پیکر میں ڈھل گئی ہیں جو انسانی اقدار کے متزلزل ہونے کی تصویر پیش کرتا ہے۔ سخت محنت کے عوض حاصل ہونے والے چند سکوں کو ہاتھوں کے چھالوں سے تعبیر کرنا ایسے کرب کو تصویر کرتا ہے جو آبلوں کے اندر بھبکنے والی آگ اور انسانی شعور کو جھلسا دینے والی آنچ کا نعم البدل ہے۔ یہاں شاعر کی پیکر تراشی کی صلاحیت اس کے گہرے سماجی شعور اور زندگی کے شدید کرب کی نشاندہی کرتی ہے۔ لیکن یہ کرب شاعر کو زندگی کی طرف سے منہ موڑنے پر مجبور نہیں کرپاتا۔ چنانچہ وہ لوگوں کو اپنے مکانوں کی تاریکی سے باہر نکل کر زندگی کی روشنی سے آنکھیں چار کرنے کی دعوت دیتا ہے۔۔ یہاں مکانوں کی تاریکی کا استعارہ مستقبل کی شمع کی

وشنی کو تقویت پہنچاتا ہے اور اس طرح متضاد کیفیتوں کو پہلو بہ پہلو رکھ دینے سے نہایت معنی خیز اور نادر محسوساتی پیکر متشکل ہوتا ہے۔

جاں نثار اختر کی پیکر تراشی نے ہم عصر اردو غزل کو نئے آب و رنگ سے راستہ کیا ہے۔ انھوں نے عشق کی وارفتگی اور حسن کی معصومیت کو نئی زندگی کے ناظر میں اس طرح اجاگر کیا ہے کہ ان کی شعری سطح پر نمودار ہونے والے پیکروں کے حسن، دل کشی اور عصری سچائی نے سامع و قاری کو بڑی سرعت کے ساتھ اپنی طرف متوجہ کیا

ہم نے انسانوں کے دکھ درد کا حل ڈھونڈ لیا
کیا برا ہے جو یہ افواہ اڑا دی جائے

اس شعر میں بظاہر صرف ایک طنزیہ کیفیت ہے جو استعاراتی اور علاماتی پیچیدگی سے آزاد ہے لیکن دونوں مصرعوں کی متضاد معنویت نے جو رمزیاتی پس منظر فراہم کیا ہے وہ ایک ایسے خوبصورت محسوساتی پیکر کی بنیاد ہے جو شعر کی انفرادیت اور عصریت کا غماز ہے۔ اسی طرح شاعر جب حسن و عشق کی دل کشی اور رنگینی کا بیان بالواسطہ انداز میں کرنا چاہتا ہے تو یوں گویا ہوتا ہے

برکھا کی تو بات ہی کیا ہے چنچل ہے پروائی بھی
جانے کس کا سبز دوپٹہ پھینک گئی ہے دھانوں پر

برسات اور پروائی کا چنچل ہونا اور کسی کا سبز دوپٹہ دھانوں پر پھینک جانا ایک

ﻔرک رنگین بھری پیکر کی تشکیل کرتا ہے۔ محبوب کے حسن اور چنچل پن کو
ﺳات کی بہار، پھوار اور پروائی کے خنک اور مہک جھونکوں میں تلاش کر لیتا اور
بختا دھان کی فصل کی تازہ اور شاداب وسرسبز وسعتوں پر محبوب کے دوپٹے کے
ﻠﻚ اور لہروں کا چھاجانا اختر کی پیکر تراشی کا کمال ہے۔

جاں نثار اختر جس سادہ اور پیچیدہ صنعت کاری سے آزاد اسلوب کے
یعہ پیکر تراش لیتے ہیں وہ ان کی انفرادیت کے نقوش قائم کرتا ہے۔ نیز ان کی
اعرانہ پختہ کاری، لہجے کی تازہ کاری اور تخیل کی پرکاری کا مظہر بھی ہے

اسی سبب سے ہیں شاید عذاب جتنے ہیں
جھٹک کے پھینک دو پلکو پہ خواب جتنے ہیں

ﻜﻞ سادہ شعری اسلوب، مگر شعر سے مرتب ہونے والے تاثر کے پس منظر
ں ایک متحرک محسوساتی پیکر گردش کرتا ہوا صاف دیکھا جاسکتا ہے، اور اس
یکر کے جلو میں ردعمل کی وہ کربناک فضا ہے جو شعر کی حقیقت کا عرفاں کراتی
ہے۔ وہ خواب جو پلکوں سے اشکوں کی شکل میں جھٹک کر پھینک دیے جاتے ہیں۔
ذاب ہی کے مترادف ہوتے ہیں۔ جاں نثار اختر کی غزل میں نئی زندگی کے
تجربات، نئی تشبیہیں، نئی استعارے اور نئے شہری معاشرے کی پرچھائیاں
قصاں ہیں۔ ان تمام چیزوں نے ان کی غزل کو شفاف، روشن اور دلکش پیکروں
نگار خانہ بنادیا ہے۔ وہ اپنے پیکروں کی مدد سے ایک خواب ناک فضا تخلیق کرتے
ں اور اس فضا کو کبھی لمس کی خوشبو سے مہکاتے ہیں، کبھی اس میں ذائقے کی

مٹھاس شامل کرتے ہیں، کبھی بصارت کے خوش رنگ پھول کھلاتے ہیں اور کبھی آواز کے شعلوں سے ساری فضا کو روشن کر دیتے ہیں۔ لمس کی خواہش کی ملاحظہ کیجئے

آج بھی جیسے شانے پر تم ہاتھ مرے رکھ دیتی ہو
چلتے چلتے رک جاتا ہوں ساڑی کی دوکانوں پر

ساڑی کی دکانوں کے سامنے سے گذرتے ہوئے یہ محسوس کرنا جیسے محبوب نے شانے پر ہاتھ رکھ دیا ہو، ایک خواہش کی لمسی پیکر خلق کرتا ہے۔ تنہائی اور ہجر کی حالت کی عکاسی کے ذریعہ لمسی پیکر تخلیق کر لینا جاں نثار اختر کی ہنر مندی اور پر تخیل شعور کا کارنامہ ہے۔ اس شاعرانہ شعور کی بدولت اختر جب چاہتے ہیں اور جہاں چاہتے ہیں محبوب کا دیدار کر لیتے ہیں

آہٹ سی کوئی آئے تو لگتا ہے کہ تم ہو
سایہ کوئی لہرائے تو لگتا ہے کہ تم ہو

رستے کی دھندلکے میں کسی موڑ پہ کچھ دور
لو کوئی چمک جائے تو لگتا ہے کہ تم ہو

اور بھی زخم ہوئے جاتے ہیں گہرے دل کے
ہم تو سمجھے تھے تمہیں چارہ گری آوے ہے

ہم سے مت بھاگا کرو دور غزالوں کی طرح
ہم نے چاہا ہے تمہیں چاہنے والوں کی طرح

مانا کہ رنگ رنگ ترا پیرہن بھی ہے
پر اس میں کچھ کرشمۂ حسنِ بدن بھی ہے

یہ چہرہ دھندلا دھندلا سا، یہ نظریں نیچی نیچی سی
ان میٹھے میٹھے ہونٹوں میں کیوں آج کھلی ہے تلخی سی

چبھ کے رہ جاتی ہے سینے میں بدن کی خوشبو
کھول دیتا ہے کوئی بندِ قبا رات گئے

شاعر کا کمال یہ ہے کہ وہ تخیل، جذبہ اور فنکارانہ شعری زبان کی مدد سے ایسی تصویریں خلق کرتا ہے جو نہ صرف شعر کی معنویت میں اضافہ کرتی ہیں بلکہ زبان کے حسن کی بھی ضامن ہیں نیز یہ کہ اس نہج کے پیکروں کا سحر قاری کے تمام تر حواس کو محصور کر لیتا ہے۔ محولہ بالا اشعار میں مختلف حواس کی تخلیقی کارکردگی اور پیکروں کی مختلف اقسام کو بآسانی پرکھا جا سکتا ہے۔ آہٹ سی آنے اور سائے کے لہرانے میں محبوب کے پنہاں ہونے کا گمان بیک وقت حس سماعت اور حس بصارت کو متحرک کرتا ہے۔ رستے کے دھندلکے میں کسی لو کے چمک جانے پر محبوب کے سراپے کا نقشہ کھنچ جانا، بصری پیکر کی اچھی مثال ہے۔ ہاتھ لگانے پر شاخ کے شرمانے اور لچک جانے کے عمل نے محبوب کی شرم و حیا اور ادا و ناز کو بہت خوبی کے ساتھ تصویر کر دیا ہے اور ایک خوبصورت لمسی پیکر کی تخلیق کی ہے۔ محبوب کی چارہ گری سے زخموں کا مزید گہرائی اختیار کر لینا محسوساتی پیکر کو جنم دیتا ہے۔ غزال جس کے کان ہر آہٹ کے ساتھ پھڑک جاتے ہیں اور جو قریب آنے والی ہر چیز سے دور بھاگتا ہے، اس کے اس طرح چونکنے ٹھٹکنے،

اور بھاگنے میں جو کیف اور حسن تلاش کیا ہے، اس نے متحرک پیکر تراشی کو جنم دیا ہے۔ دھندلے دھندلے چہرے اور نیچی نیچی نظروں کے ساتھ ہونٹوں کی مٹھاس کو تلخی میں تبدیل کر دینے سے ایسا ذوقی پیکر سامنے آتا ہے جو محبوبانہ نیاز و ناز کے رمز کو بھی کھولتا ہے اور رات گئے کسی کے بند قبا کھولنے سے بدن کی خوشبو کا مشام جاں میں اس طرح اترنا کہ سینے میں ایک مخصوص کسک کا احساس پیدا ہو جائے، شامی پیکر کی صورت گری کرتا ہے۔

جاں نثار اختر کی غزل میں پیکر تراشی خارجی اور داخلی دونوں سطحوں پر کارہائے نمایاں انجام دیتی ہے۔ شعری پیکر معنوی اور لسانی دونوں سطحوں پر تخلیقی تازگی، توانائی اور انفرادیت کے نقوش ثبت کرتا ہے اور جاں نثار اختر نے پیکر تراشی کے مذکورہ وصف سے بھرپور فائدہ اٹھایا ہے۔ وہ شعری پیکروں کی تخلیق کے تعلق سے اپنے تمام تر حواس کی بیداری کا ثبوت مہیا کرتے ہیں۔



# مخدومؔ محی الدین

مخدومؔ کے شعری مزاج کا بنیادی وصف تغزل ہے۔ وہ چونکہ انقلاب اور آزادی کے لیے عملی سیاست میں شریک رہے اس لیے عوام سے خطاب کرنے اور مادی حقائق اور طبقاتی کشمکش کی ترجمانی کرنے کے لیے انھوں نے نظم کو اپنا ذریعۂ اظہار بنایا، جس کی بدولت ان کی شاعری کا ایک بڑا حصہ ان کی نظموں پر مشتمل ہے لیکن بقول ممتاز حسین "تغزل کے عناصر کی وجہ سے مخدوم کی نظمیں فن کا خوبصورت نمونہ ہیں۔" ۱۸؎

مخدوم نے انقلاب کو ایک خوش جمال محبوب کی شکل میں دیکھا۔ انھوں نے عشقیہ تجربات وواردات، جذبات کی گہرائی، سرمستی و سپردگی اور غنائیت کی کیفیات سے اپنی غزلوں کو تازہ کار اور شاداب بنایا اور اپنے شعری پیکروں کی مدد سے اپنے اسلوب کی انفرادیت کو نمایاں کیا۔ ان کے شعری موضوعات جذبات کی سچائی، احساس کی شدت، فکر کی تازگی، شعور کی بالیدگی، تجربات کی آنچ، معاشرے کی اجتماعیت اور حسن کی معصومیت سے تخلیقی قوت حاصل کرتے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ ان کے شعری پیکر بھی شاداب اور کثیر الجہات ہیں

ہر دم ترے الفاظ کی گرمی کا گماں ہے
ہر یاد تری یاد کے پھولوں میں بسی ہے

چٹک رہی ہے کسی یاد کی کلی دل میں
نظر میں رقصِ بہاراں کی صبح و شام لیے

آپ کی یاد آتی رہی رات بھر
چاندنی جگمگاتی رہی رات بھر

بانسری کی سریلی سہانی صدا
یاد بن بن کے آتی رہی رات بھر

انفاس کی گرمی، پھولوں کی نرمی، کلی کی چٹک، بہار کا رقص، چشم نم کا تبسم، یاد کے چاند، بانسری کا سریلا سنگیت اور چاندنی کی جگمگاہٹ وغیرہ تراکیب و استعارے مظاہر و مناظر کو ایک ایسے تخلیقی سلسلے میں پرو دیتے ہیں جو بیک وقت قوت بصارت، قوت سماعت، قوت تحرک اور قوت یادداشت، کو مہمیز و متحرک کرتے ہیں۔ ان پیکروں کی شادابی، غنائیت اور تخلیقی اپج مخدوم کے شعری مزاج کو آئینہ دکھاتی ہے۔

مخدوم کی غزل میں حرکت و تغیر کی ایک ایسی دنیا کو بھی کروٹیں لیتے ہوئے دیکھا جاسکتا ہے جو افعال کے تواتر اور جذبات کے مدوجزر کی مدد سے ان کی ذہنی اور تخلیقی فعالیت کو ظاہر کرتی ہے

اٹھو کہ فرصت دیوانگی غنیمت ہے
قفس کو لے کے اڑیں، گل کو ہمکنار کریں

رات بھر دیدۂ غمناک میں لہراتے رہے
سانس کی طرح سے آپ آتے رہے جاتے رہے

ان اشعار میں فرصت دیوانگی کو غنیمت جاننا، قفس کو لے کے اڑنا، گل کو ہمکنار کرنا اور سانس کی طرح سے آنا جانا وغیرہ ایسا متحرک شعری اظہار ہے جو تحرک سے شاعر کے تخلیقی مزاج کی معنوسیت اور قربت کو ظاہر کرتا ہے۔ ذیل کی مکمل غزل مخدوم کی تحرک پسندی کو اچھی طرح واضح کرتی ہے

عشق کے شعلے کو بھڑکاؤ کہ کچھ رات کٹے
دل کے انگارے کو دھکاؤ کہ کچھ رات کٹے

ہجر میں ملنے شبِ ماہ کے غم آئے ہیں
چارہ سازوں کو بھی بلواؤ کہ کچھ رات کٹے

کوئی جلتا بھی نہیں کوئی پگھلتا بھی نہیں
موم بن جاؤ، پگھل جاؤ کہ کچھ رات کٹے

آج ہو جانے دو ہر ایک کو بدمست و خراب
آج ایک ایک کو پلواؤ کہ کچھ رات کٹے

اس غزل میں افعال کی تکرار نے رواں دواں شعری تصویروں کا ایک نگار خانہ آباد

کر دیا ہے نیز قافیہ و ردیف کے توازن و تناسب نے ایک ایسی خود رفتگی کی کیفیت پیدا کر دی ہے جو ذائقہ کی مدد سے اشعار کی معنویت، موسیقیت اور غنائیت کے سحر میں قاری کو گرفتار کر لیتی ہے۔

مخدوم محی الدین کی غزل میں در آنے والے سماعی، بصری، شامی اور مرکب یا اجتماعی پیکروں کی خوبصورت اور معنی خیز کہکشاں کو درج ذیل اشعار کی مدد سے بھی دیکھا اور پرکھا جا سکتا ہے

نہ کسی آہ کی آواز، نہ زنجیر کا شور
آج کیا ہو گیا زنداں میں کہ زنداں چپ ہے

بجا رہا تھا کہیں دور کوئی شہنائی
اٹھا ہوں خواب میں اک خوابِ ناتمام لیے

کھنکھنا جاتا ہے زنجیر در میخانہ
کوئی دیوانہ، کوئی آبلہ پا آخر شب

کوئی دیوانہ گلیوں میں پھرتا رہا
کوئی آواز آتی رہی رات بھر

سناتی پھرتی ہیں آنکھیں کہانیاں کیا کیا
اب اور کیا کہیں کس کس کو سوگوار کریں

کمانِ ابروئے خوباں کا بانکپن ہے غزل
تمام رات غزل گائیں دیدِ یار کریں

رات بھر درد کی شمع جلتی رہی
غم کی لو تھرتھراتی رہی رات بھر

کسی خیال کی خوشبو، کسی بدن کی مہک
در قفس پہ کھڑی ہے صبا پیام لیے

یہ مہکتی ہوئی غزل مخدوم
جیسے صحرا میں رات پھولوں کی

حیات لے کے چلو کائنات لے کے چلو
چلو تو سارے زمانے کے ساتھ لے کے چلو

مندرجہ بالا اشعار میں ایسے تخلیقی حسی عناصر کارفرماں ہیں جو کہیں آواز کو مجسم کرتے ہیں، کہیں بصارت کی مرقع کشی کرتے ہیں، کہیں تصویر کو خوشبو کے شیشے میں اتارتے ہیں اور کہیں خوش رنگ ہمہ جہت مرکب تصویروں کو روبہ عمل کرتے ہیں۔ اس طرح خلق ہونے والے سماعی، بصری، شامی، حرکی، اور اجتماعی پیکر قاری کو ترسیل کے رنگارنگ نقوش سے چمکتی ہوئی ایسی رہگذر تک پہنچادیتے ہیں جو شاعر کے ذہنی، اور وجدانی تاثرات و تجربات نیز شعر کے سچے عرفان کا ذریعہ نظر آتی ہے۔

مخدوم محی الدین ایسے شعری پیکروں کی تخلیق پر قادر نظر آتے ہیں جو ان کی غزل کی تازگی اور معنویت میں اضافہ کے موجب ہیں اور ان کے گردوپیش کے ماحول، حالات و کیفیات اور ان کے تخلیقی سرچشموں تک بہ آسانی قاری کی

رسائی کراتے ہیں۔ مخدوم نے گو نظمیں کثرت کے ساتھ کہی ہیں لیکن ان کی غزل شعری پیکر تراشی کی سحر کاری کی بنیاد پر ان کی فنکارانہ شناخت کا بہترین ذریعہ ثابت ہوتی ہے۔



# پرویز شاہدی

پرویز شاہدی نے ادب میں مقصدیت اور افادیت کو اپنا مطمح نظر بنایا اور اپنی شاعری کو وطنیت اور آزادی کی خوشبو سے معمور کیا۔ ابتداً ان کی شاعری رومانی انداز کی تھی اس لیے جمالیاتی عناصر نے ان کے ترقی پسندانہ موضوعات کو بھی خوشگوار بنادیا۔ پرویز شاہدی نے اگرچہ نظریاتی تبلیغ کے لیے نظم نگاری پر خصوصی توجہ دی اور وضاحتی انداز کی بہت سی اکہری نظمیں کہیں لیکن ان کی غزل میں زندگی کی سچائیوں کی خوش رنگ پیش کش اور ذہنی و شعوری رویے میں بسی رومانی کیفیت کے امتزاج نے جذبات و احساسات اور تجربات و مشاہدات کو مختلف النوع اور کثیر الجہات شعری پیکروں کے وسیلے سے ظاہر کیا۔ پرویز شاہدی کے استعارے اور علامتیں ان کے شعری پیکروں کو تخلیقی بنیاد فراہم کرتے ہیں۔ وہ نہ صرف ان کے پُر تخیل اور متحرک تخلیقی عمل بلکہ ہم عصر معاشرت کی زبوں حالی، زہرناکی، تشکیک اور عدم مساوات کے بھی غماز ہیں۔

پرویز شاہدی کے شعری پیکروں میں باصرہ کی سحری کاری بہت نمایاں ہے۔ ان کے ذاتی جمالیاتی کرب نے ان کے مذکورہ بصری پیکروں میں ایک خاص نوع کی انفرادیت پیدا کردی ہے

اٹھنے کو ان کی بزم میں سب کی نظر اٹھی
اتنا مگر کہوں گا کہ میری نظر کے بعد

ہوس کے سانپ ابھی لپٹے ہوئے ہیں جسم گیتی سے
زمیں کو سر اٹھا کر آسماں ملنے نہیں دیتے

اب اپنے غم کدے میں بھی لگنے لگا ہے جی
پہلے تو خوش مزاجیٔ دیوار و در نہ تھی

سہارا آندھیوں کو دے دیا اک شاخِ نرگس نے
تصور سے بھی کچھ اونچی تھیں دیواریں گلستاں کی

جب تک شریکِ حال کسی کی نظر نہ تھی
تھی زندگی حسیں مگر اس قدر نہ تھی

بے خواب کر رہے ہیں شبِ غم کے مرحلے
آنکھیں جھپک نہ جائیں طلوعِ سحر کے بعد

یہ ہے شہرِ ہوس پہچاننا مشکل ہے لوگوں کا
یہاں چہرے بھی بکتے ہیں دکانوں پر نقابوں کی

پامال گردنوں کی بلندی کے واسطے
خوش ہو رہا ہوں رکھ کے ہتھیلی پہ سر کو میں

ان تمام پیکروں میں آنکھ، روزنِ امکاں اور وسیلۂ وجدان بنی ہوئی ہے۔ یہاں

شعری تجربے کے پس منظر میں وقت کی چیرہ دستی، تشکیک اور طنز کے ساتھ ہی عزم، قربانی نیز جمالیاتی تخلیقی عناصر کو محسوس کیا جاسکتا ہے۔ پرویز شاہدی کے شعری پیکر فریب کی نقاب کشائی اور اصل کی رونمائی کا فریضہ بڑی خوش اسلوبی سے انجام دیتے ہیں۔ ان کے یہاں جمالیاتی حسی عناصر کے ہمراہ عصری حسیت، تخلیقی عمل میں گندھ کر معنی آفرینی اور تخلیقی رنگارنگی کے جوہر دکھاتی ہے۔

پرویز شاہدی کی حسی، جمالیاتی اور جذباتی تخلیقی کیفیات کا مزید اندازہ ان کے سماعی اور اجتماعی اور مرکب پیکروں سے بھی کیا جاسکتا ہے۔ انھوں نے تجربے، تخیل اور محسوسات کی آمیزش کچھ اس انداز میں کی ہے کہ جذبات کے آہنگ، گفتار کی گرمی، تڑپ کے نغموں، تنہائی کی بھیڑ، کارواں کی سہل پسندی، وقت نمو کی پابندی، صرصر کی آواز اور موج صبا جیسے الفاظ وتراکیب میں سماعی اور اجتماعی شعری پیکروں کی ایک کہکشاں آباد ہوگئی ہے۔ یہ تمام پیکر محسوساتی، حرکی اور شامّی عناصر کو بھی اپنے گرد وپیش میں سجائے ہوئے ہیں۔ یہاں بھی پرویز شاہدی کی غزل میں تجربے کی تازگی، شادابی اور ہلکی ہلکی انفرادیت کو محسوس کیا جاسکتا ہے

بوئے گل، موج صبا، ذوق نمو سب پابند
ایک صرصر کی جو آواز ہے معلوم نہ تھا

تیری آواز سے جذبات نے پایا آہنگ
تیرے لہجے سے مجھے گرمیِ گفتار ملی

اب ہم نوا ہیں اس دلِ نازک کی دھڑکنیں
پہلے خود اپنے دل کی تڑپ نغمہ گر نہ تھی

تنہائیوں کی بھیڑ ہے یہ کارواں نہیں
منزل کو اپنے ہم سفروں سے بچائیے

تھا کارواں ہی سہل پسندوں پہ مشتمل
کیا راز تھا بتائیں کہ دشوار کیوں ہوئے

پرویز شاہدی کے شعری پیکروں میں جو نئے نئے موضوعات چمکتے ہیں وہ ان کی شعری فکر کی ندرت وانفرادیت کے ساتھ ان کے مزاج کی کلاسیکیت اور بالیدہ نظری کا ثبوت فراہم کرتے ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ ان کے شعری تجربات میں معنوی آنچ ایک دو پرتوں سے نیچے کم ہی اتر پاتی ہے۔ دوسری اہم بات یہ ہے کہ پیکر تراشی کے عمل میں ان کے تمام حواس بروئے کار نہیں آتے۔ ان کے یہاں بصری اور سماعی پیکروں کی بہتات ہے لیکن یہ کیفیت ترقی پسند شعراء کے یہاں قدر مشترک کی حیثیت رکھتی ہے۔



# سردآر جعفری

سردآر جعفری نے اشتراکی فکر وفلسفے کی تبلیغ کو اپنا نظریۂ شعر بنایا اور اس وسیع و عریض کائنات کو جدلیاتی مادّیت کے نقطۂ نظر سے دیکھنے اور دکھانے کی کوشش کی۔ ان کی غزل کے موضوعات طبقاتی کشمکش، تہذیبی تنزل، عزم و قربانی، حوصلہ و بغاوت اور مساوات وغیرہ ہیں۔ انہوں نے سماج کے منفی اور زیاں کار رویوں اور جمالیاتی احساس کو بھی اپنی شاعری کا موضوع بنایا ہے۔ اسی لیے جبر واستبداد، ہولناکی، تعصب اور حسن و عشق کے اظہار کو ان کی غزل کی سطح پر خصوصیت کے ساتھ دیکھا جاسکتا ہے۔

سردار جعفری بنیادی طور پر نظم گو شاعر ہیں۔ انہوں نے غالباً ذائقہ کی تبدیلی یا اپنے جمالیاتی مزاج کی تسکین کے لیے غزلیں کہی ہیں۔ ان کی بنیادی فکر (جو مقصدیت کے نشے میں شرابور ہے) نے شعریت کو اکثر وبیشتر مجروح کیا ہے اور ان کے وضاحتی لہجے کی وجہ سے غزلیہ اظہار کے بنیادی عناصر ان کی غزلوں میں کم راہ پا سکے ہیں۔ البتہ ان کے انقلابی شعری منظر نامے پر جہاں جہاں فکری و جمالیاتی، تجربات و محسوسات کے گہرے رنگ چھلک گئے ہیں وہاں وہاں جذبے کی روانی، خیال کی شادابی اور الفاظ و تراکیب کی تازگی نے ان کے شعری پیکروں کو

متنوع اور وسیع بنادیا ہے۔ سردار جعفری نے اردو کے دیگر بہت سے شعراء کی طرح پیکر تراشی کے حوالے سے قوتِ بصارت کو بہ کثرت استعمال کیا ہے۔ حرکی، سماعی، جتماعی اور مخلوط پیکر بھی ان کی غزلوں میں پائے جاتے ہیں لیکن کمی کے ساتھ ۔ یہاں یہ بات کہنے کی ہے کہ سردار جعفری نے جہاں براہ راست طریقۂ اظہار سے اجتناب کیا ہے وہاں ان کے شعری پیکروں نے لہجے میں دلکشی اور معنی میں تہہ داری پیدا کردی ہے

ان کے آنے کو چھپاؤں تو چھپاؤں کیسے
بدلا بدلا سا ہے میرے درودیوار کا رنگ

جبر کر سکتا ہے کب تک عزم و ہمت کو اسیر
کھلکھلا کر ہنس پڑی دیوارِ زندانِ عجم

سمندروں کے تلاطم نے مجھ کو پالا ہے
چمک رہا ہوں اسی واسطے گہر کی طرح

چراغِ انجمنِ حیرتِ نظارہ تھے
وہ لالہ رو جنہیں اب داغِ آرزو کہئے

پائے جنوں میں پڑی ہوئی ہیں حرص و ہوا کی زنجیریں
قید ہے اب تک ہاتھ سحر کا تاریکی کے کنگن میں

ان اشعار میں کسی کی آمد کے سبب درودیوار کے رنگ کا تبدیل ہو جانا، زندانِ عجم

کی دیواروں کا کھلکھلا کر ہنس پڑنا، سمندروں کے تلاطم میں پل کر گوہر کی طرح چمکنا، کسی لالہ رو کا چراغِ انجمنِ حیرتِ نظارہ ہونا، سحر کے ہاتھ کا تاریکی کے کنگن میں قید ہونا اور پائے جنوں میں حرص و ہوا کی زنجیروں کا پڑنا وغیرہ ایسا شعری اظہار ہے جو باصرہ کی سحر کاریوں سے مزین ہے۔ یہاں بعض دیکھی بھالی صورتیں اور حالتیں تخلیقی اسرار کے سبب قاری و سامع کو چونکا دیتی ہیں اور ذہن و دل پر ایک مسرت انگیز ادراکی کیفیت چھا جاتی ہے، جو شعر کی قوت ترسیل میں پیکر تراشی کی بنیاد پر پیدا ہونے والے اضافے پر دلالت کرتی ہے۔

سردار جعفری اپنی غزل کے منظرنامے پر قوتِ سماعت کی سحر کاریوں کا دیدار بھی بڑی حسن کاری کے ساتھ کراتے ہیں۔ جب وہ ساقی کے سخن کی شوخی، شرارت اور رفاقت کے سحر میں گرفتار ہو کر ایک بار پھر ساقی سے ہم کلام ہونے کی آرزو کا اظہار کرتے ہیں تو مذکورہ شعر میں صورت پذیر ہونے والا سماعی پیکر شاعر کے مکمل تجربے سے قاری کی آگاہی کرا دیتا ہے

جس میں شوخی بھی، شرارت بھی، رفاقت بھی ہو
ایک بار اور وہی طرزِ کلام اے ساقی

جانے کس رنگ میں آئی ہے گلستاں پہ بہار
کوئی نغمہ ہی نہیں شورِ سلاسل کے سوا

قریہ و شہر میں جھنکاریں ہیں زنجیروں کی
اور ویرانوں میں تخلیق جنوں جاری ہے

وقت کی روح منور ہے نواسے میری
عصر نو میں ہے مری شوخیٔ گفتار کا رنگ

ابھی تو مجبوریت کے پردے میں نغمۂ قیصری چھپا ہے
نئے ہیں مطرب اگر تو کیا ہے نوائے سازِ کہن وہی ہے

بعد کے شعروں میں شورِ سلاسل، نغمہ، زنجیروں کی جھنکار، نوا، گفتار کا رنگ، نغمۂ قیصری، مطرب اور نوائے ساز کہن جیسی لفظیات و تراکیب قوتِ سماعت کو متحرک کر کے شاعر کے مافی الضمیر تک پڑھنے والے کی رسائی کراتی ہیں۔ اس طرح شعری پیکر نہ صرف ترسیلِ مفہوم کے موجب بنتے ہیں بلکہ شاعر کے شعری مزاج کی تشکیل میں بھی اہم کردار ادا کرتے ہیں۔

سردار جعفری کے حرکی، اجتماعی اور مخلوط پیکر ان کے شعری شناخت نامے کی تشکیل و تعمیر میں بصری و سماعی پیکروں کی طرح مخصوص کردار ادا کرتے ہیں۔ ذیل کے چند اشعار میں مذکورہ تینوں اقسام کے پیکروں کی نشاندہی کی جاسکتی ہے

سوادِ منزلِ جاناں قریب ہے شاید
مثالِ بادِ صبا ہو کے بے قرار چلو

کہاں ہو میرے رفیقانِ حرف و صوت و صدا
سکوتِ شب ہے سیہ رنگ، شعلہ بار چلو

شاہ راہوں پہ ہے پھر رقص میں رندوں کا ہجوم
آج میخانے میں پینا ہے حرام اے ساقی

پہلے شعر میں بادِ صبا کے مانند بے قرار ہو کر چلنے کا عمل نہ صرف شعر کو بنیاد فراہم کرتا ہے بلکہ تحرّک کا ایک زبردست احساس بھی پیدا کرتا ہے۔ دوسرے شعر میں رفیقانِ حرف و صوت و صدا سے سکوتِ شب کے سیہ رنگ ہونے پر شعلے برساتے ہوئے چلنے کے لیے کہنا سماعی، بصری اور حرکی عناصر ترکیبی کو بہ یک وقت روبہ عمل کرتا ہے اور ایک مخلوط شعری پیکر کو جنم دیتا ہے۔ تیسرے شعر میں شاعر نے میخانے میں پینے کو حرام قرار دے کر رندوں کے ہجوم کو جیسے شاہراہوں پر محوِ رقص ہونے کے لیے مجبور کر دیا ہے۔ اس طرح نمودار ہونے والا اجتماعی پیکر ترقی پسندی کے بنیادی نقطۂ نظر کو روشن کرتا ہے۔

آخر میں کہا جاسکتا ہے کہ سردار جعفری کی ترقی پسندانہ اور جمالیاتی فکر جب ان کے اسلوبِ شعر کی ردا کو اوڑھتی ہے تو ان کے شعری پیکر ان کی فکری سطح سے بھی واقف کراتے ہیں اور قاری و سامع سے ان کی شاعری کا رشتہ فہم و قبول بھی قائم کرتے ہیں۔

☆☆☆

# احمد ندیم قاسمی

احمد ندیم قاسمی بیک وقت افسانہ نگار، شاعر اور ادبی صحافی ہیں۔ وہ شاعری میں نظم، قطعہ، رباعی اور غزل یعنی مختلف اصناف میں طبع آزمائی کر چکے ہیں، اس اعتبار سے قادر الکلام شاعر ہیں۔ مخدوم کی طرح ان کے یہاں بھی نظموں میں پیکر تراشی کی خاصی کامیاب مثالیں پائی جاتی ہیں۔ لیکن اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ ان کی غزل قابل توجہ نہیں ہے یا اس میں پیکر تراشی کی سطح بہت معمولی ہے۔

احمد ندیم قاسمی نے اپنی غزلوں میں زندگی کے بیشتر پہلوؤں کو انگیز کرنے کی کوشش کی ہے۔ وہ سماجی حقیقت نگاری کے ساتھ جمالیاتی فضاآفرینی کے جوہر بھی دکھاتے ہیں، ان کے اسلوب کی یہ خوبی ان کی غزلوں کو نئی معنوی اور اظہاری وسعتوں سے ہمکنار کرتی ہے۔ انھوں نے کلاسیکی لفظیات کو نئے تخلیقی اظہار سے آراستہ کیا ہے۔ ان کے اشارات، علامات اور استعارات، کلاسیکی شعری روایت کی خوشبو سے شرابور ہونے کے باوجود نئی معنوی کیفیات کے اظہار پر بھی قادر ہیں۔ یہی سبب ہے کہ ان کی غزلوں میں ہار پائے والی پیکر تراشی بھی تنوع اور کثیر العناصری سے مالا مال ہے۔ قاسمی صاحب کے یہاں یوں تو

بصری، سامعی، شامّی اور یادداشتی پیکروں نے پرچھائیوں کا ایک جھرمٹ سا بنا لیا ہے۔ ان کی غزل میں بصری پیکر کثرت سے دکھائی دیتے ہیں۔ وہ جب مظاہرِ حیات کے مختلف النوع عناصر کو اپنی داخلی کیفیات سے ہم آہنگ کرتے ہیں تو ان کی چشمِ تخلیق وجدان کے ایک ایسے وسیلے کی شکل اختیار کر لیتی ہیں جو ظاہر و باطن کے رموز و نکات کا انکشاف تصویروں کی شکل میں کرتا ہے

آنکھیں کھلتے ہی اجڑ جاتے ہیں منظر سارے
خواب لاکھوں ہیں مگر ایک ہی تعبیریں ہیں

سب خدوخال خدا کے ہیں مصور جیسے
یہ جو انسان نظر آتے ہیں تصویریں ہیں

مجھ کو امکان کے روزن سے نظر آتے ہیں
نت نئے ارض و سما، ارض و سما سے آگے

حسیں بہت ہے مگر میرا انتخاب ہے وہ
کہ اس کے حسن پہ باطن کا انعکاس بھی ہے

مسافروں سے کہو رات سے شکست نہ کھائیں
میں لا رہا ہوں خود اپنے لہو سے بھر کے چراغ

پھولوں سے لہو کیسے ٹپکتا ہوا دیکھوں
آنکھوں کو بچھالوں کہ حقیقت کو بدل دوں

ہائے خوابوں کی خیلیاں سازیاں
آنکھ کیا کھولی چمن مرجھا گئے

اب کوئی طوفاں ہی لائے گا سحر
آفتاب ابھرا تو بادل چھا گئے

چہرے ہیں کہ مرمر سے تراشی ہوئی لوحیں
بازار میں یا شہرِ خموشاں میں کھڑا ہوں

کون تھے آخر جو منزل کے قریب
آئینوں کی چادریں پھیلا گئے

ان تمام اشعار میں ظہور پانے والے پیکروں میں زندگی کی گوناگوں حالتوں اور کیفیتوں کو بہت فنکارانہ انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ آنکھیں کھلتے ہی منظروں کا اجڑ جانا، لاکھوں خوابوں کی ایک ہی تعبیر ہونا، انسانوں کا تصویر کی شکل اختیار کرنا، حسن میں باطن کا انعکاس ہونا، مسافروں کو رات سے شکست نہ کھانے کی تلقین کرنا اور اپنے لہو سے بھر کے چراغوں کو لانے کی بات کرنا، پھولوں سے لہو کو ٹپکتے ہوئے دیکھ کر آنکھوں کو بجھانے اور حقیقت کو بدلنے کی بات کرنا، خوابوں میں خیاباں سازی اور آنکھ کھولتے ہی چمن کا مرجھا جانا، آفتاب کے ابھرتے ہی بادل چھا جانا، چہروں کا مرمر سے تراشی ہوئی لوحوں میں تبدیل ہو جانا اور بازاروں کا شہر خموشاں کی شکل اختیار کر لینا نیز منزل کے قریب آئینوں کی چادروں کا پھیلا دینا وغیرہ ایسا تخلیقی اظہار ہے جو خارجی اور داخلی دنیا کے بے شمار جلووں کو اپنے دامن

میں سمیٹے ہوئے ہے اور انسانوں کے کیف و کرب، تاثر و تحیر نیز خوابوں کے انہدام وانتشار کو قوتِ بصارت کی مدد سے معنی خیز بصری پیکروں کی شکل عطا کرتا ہے۔ یہ پیکر شاعر کے پُر تخیل شعور اور فنکارانہ شعری اظہار کے غماز ہیں۔

بصری پیکروں کے علاوہ احمد ندیم قاسمی کی غزل سماعی، شامّی، لمسی اور یاد داشتی پیکروں کا بھی ایک سلسلہ اپنے تخلیقی دائرۂ عمل سے منسلک رکھتی ہے۔ ان پیکروں میں غیر مرئی اور مجرد اشیاء اور کیفیات کی تجسیم جس تخلیقی سطح پر ہوتی ہے اس کے سبب ان کے عمل کی تہداری، ہمہ جہتی اور معنی خیزی میں غیر معمولی اضافہ ہوتا ہے

نارسائی ہی دعاؤں کا مقدر ہے اگر
میں نکلنے کو ہوں اب اپنی صدا سے آگے

اتنا مانوس ہوں سناٹے سے
کوئی بولے تو برا لگتا ہے

پھر بھیانک تیرگی میں آ گئے
ہم گجر بجنے سے دھوکا کھا گئے

دل میں محبت درد کے پیڑ اگاتی رہی
صحرا سے پھولوں کی خوشبو آتی رہی

آنکھیں تو دکھاتی ہیں فقط برف سے پیکر
جل جاتی ہیں پوریں جو کسی جسم کو چھولوں

ذہن پر تنگ ہوا جب بھی اندھیرے کا حصار
چند یادوں کے دریچے ہیں جو کام آئے ہیں

میری یادوں کے افق پر آپ کے وعدوں کے چاند
اس قدر چمکے نہیں ہیں جس قدر گہنائے ہیں

نارسائی دعاؤں کا مقدر ہونا، اپنی صدا سے آگے نکلنا، سناٹے میں کسی کے بولنے پر برا لگنا، گجر کے بجنے پر دھوکا کھا کے تیرگی میں آجانا، صحرا سے پھولوں کی خوشبو کا آنا، بہ ظاہر برف کے مانند دکھائی دینے والے جسموں کے چھونے سے پوروں کا جل جانا، ذہن پر اندھیرے کے حصار کا تنگ ہونا اور ایسے میں یادوں کے دریچوں کا کام آنا اور یادوں کے افق پر وعدوں کے چاند کا گہنا جانا ایسا معنی خیز مجازی اور تخلیقی پیرایۂ بیان ہے جو نہایت متنوع شعری پیکروں کو اساس فراہم کرتا ہے۔ احمد ندیم قاسمی نے پیکر تراشی کے حوالے سے اپنے بیشتر حواس کی بیداری اور تخلیقی سرشاری کا ثبوت دیا ہے۔ چنانچہ کہا جا سکتا ہے کہ احمد ندیم قاسمی اپنے تخلیقی تجربے کے اظہار کے لیے پیکر تراشی سے بڑی فن کاری کے ساتھ کام لیتے ہیں۔ ان کی غزل میں ہم عصر تہذیبی اور معاشرتی مسائل، انسانی شکست و ریخت کے عکسِ لرزاں اور جمالیاتی رنگوں میں ڈوبی ہوئی چلتی پھرتی تصویریں تجربے کی وسعت اور معنی کی گہرائی کا پتہ دیتی ہیں۔

☆☆☆

# ساحر لدھیانوی

ساحر لدھیانوی بنیادی طور پر نظم اور گیت کے شاعر ہیں لیکن بقول خلیل الرحمٰن اعظمی

"ان کے مزاج میں شروع ہی سے شاعرانہ بے ساختگی اور تغزل کے عناصر ملتے ہیں۔" 19

ساحر کو متوسط طبقے کے تعلیم یافتہ نوجوانوں کا شاعر کہا جاتا ہے۔ ان کی غزلوں میں ابہام و اشاریت کے بجائے وضاحت، تفکر اور تفلسف کی جگہ بے ساختگی اور شیرینی پائی جاتی ہے۔ ان کا لب و لہجہ شاداب بھی ہے اور رنگین بھی ان کی مقبولیت کا راز اس امر میں مضمر ہے کہ انہوں نے گہرے شعور کی عکاسی سے گریز کرتے ہوئے تخلیقی، بے ساختہ، واضح اور دلکش تصویروں کے ذریعہ ایک مخصوص فضا کی تعمیر کی اور قومی و معاشرتی موضوعات کو اپنے لہجے کی مٹھاس اور مدھم احساس میں ڈبو کر پیش کیا۔ اس عمل میں موضوعات کا کھردرا پن ان کے پیکروں کی شفاف اور پر کیف فضا میں سما کر ان کی شعری انفرادیت کی دلیل بن گیا۔ ساحر کے یہاں بصری پیکروں کا ایک جہاں آباد ہے

کیسے کیسے چشم و عارض گردِ غم سے بجھ گئے
کیسے کیسے پیکروں کی شان زیبائی گئی

آیئنے سے بگڑ کے بیٹھ گئے
جن کی صورت جنہیں دکھا ئی گئی

یہ منظر کون سا منظر ہے پہچانا نہیں جاتا
سیہ خانوں سے کچھ پوچھو ، شبستانوں پہ کیا گذری

چشم و عارض کا گردِ غم سے بجھ جانا، بے مثال پیکروں کی شانِ زیبائی کا چھن جانا، صورت دیکھنے پر آئینے سے بگڑ جانا ،شبستانوں کا سیہ خانوں میں بدل جانا اور منظروں کی شناخت کا گم ہو جانا وغیرہ ایسا بصارت نامہ ہے جو ساحر کے شعری تجربات کو قاری و سامع کے پردۂ ذہن پر بھر پور کیفیت کے ساتھ نقش کر دیتا ہے۔ یہاں کوئی تخلیقی تہہ داری اور فکری پیچید گی نہیں ہے لیکن محولہ بالا اشعار کی تصویریت شاعر کے مافی الضمیر کی ترسیل کا ذریعہ ضرور بن جاتی ہے۔

ساحر نے اپنے پیکروں کی بنیاد باصرہ پر رکھی ہے ، لیکن کم کم ہی سہی سماعی اور محسوساتی پیکروں کا دیدار بھی ان کے شعری منظر نامے پر کیا جاسکتا ہے۔ جب وہ بیان کی کوئی صورت نہ پا کر گھٹن کی کیفیت محسوس کرتے ہیں تو صدا، فغاں کی صورت اختیار کر لیتی ہے

بہت گھٹن ہے کوئی صورتِ بیاں نکلے
اگر صدا نہ اٹھے کم سے کم فغاں نکلے

اس شعر میں ابھرنے والے سماعی پیکر نے گھٹن کے کرب کو مجسم کر دیا ہے۔ ساحر کے شعری پیکروں میں رنگ، روشنی، حرکت، سماعت اور بصارت کے عناصر شامل ہیں لیکن ان کی پیکر تراشی معنی کی تہہ در تہہ اور جہت در جہت پرتیں پیدا نہیں کرتی بلکہ ان کے لہجے کا مدھم مدھم انداز وضاحت وصراحت کی طرف مائل ہے۔

☆☆☆

# غلام ربانی تاباںؔ

غلام ربانی تاباںؔ کی غزل کلاسیکی رنگ و آہنگ سے مزین ہے۔ ان کے یہاں وہ برہنہ اظہار نہیں ہے جو ترقی پسندوں کا طرۂ امتیاز ہے۔ وہ جانتے ہیں کہ غزل بالواسطہ اظہار کا فن ہے نیز رمز و ایما اور تشبیہ واستعارہ وغیرہ غزل میں ندرت اور تازگی پیدا کرتے ہیں اور شاعر کے مخصوص اسلوب کی تعمیر کرتے ہیں۔ تاباں نے اصغر، فانی، حسرت اور جگر کی شعری روایت کو بطور ورثہ قبول کیا۔ غزل کے تعلق سے وہ اس طرح اظہار خیال کرتے ہیں

> "غزل رمز و ایما کی شاعری ہے اس میں نہ تو نظم کا ظاہری تسلسل ہوتا ہے اور نہ بیانیہ انداز اس کا ایک اپنا مزاج ہے، ایک مخصوص لہجہ ہے، ایک خاص آہنگ ہے اور بڑی حد تک دوسری اصناف سخن سے مختلف انداز بیاں۔ اس کے ڈانڈے آرٹ کے اس قبیل سے ملتے ہیں جہاں فنکار چند خطوط کے ذریعہ تصویر مکمل کر دیتا ہے" 20

تاباں کی غزل پر ان کے تصور زیست، عصری، سیاسی، سماجی مسائل اور حسن و عشق کے معاملات کا اثر ہے۔ یہی وہ چیزیں ہیں جو ان کی غزل میں پیکر تراشی کی بنیاد بنتی ہیں۔ ان کے یہاں محسوساتی پیکر کثرت سے ملتے ہیں

قریب آگیا دامن تو ہاتھ کھینچ لیا
بدل بدل دئے آداب آرزو میں نے

پایاب اگر ہو تو یہی موج ہے گرداب
اور سر سے گذر جائے تو ساحل کی طرح ہے

پہلے شعر میں دامن کے قریب آنے پر ہاتھ کھینچ لینا، تہذیب وآداب کی تجسیم کرتا ہے اور دوسرے شعر میں جذبے نے موج کی شکل اختیار کرلی ہے، ایسی موج جو گرداب اور ساحل بننے کے اوصاف سے مزین ہے۔ ان دونوں اشعار میں تشکل ہونے والے پیکر شاعر کے محسوسات کی تصویر کشی کرتے ہیں۔ غلام ربانی تاباں کی پیکر تراشی میں ان کے گہرے محسوسات کے علاوہ دو اور بنیادی نیز قابل توجہ عناصر ہیں، جن کو ان کی پیکر تراشی کا خوشگوار اور خوش آیند وصف کہا جاسکتا ہے اور یہ دونوں عناصر ہیں ان کے پیکروں کی بصریت اور تحرک۔ کچھ پیکروں میں مذکورہ عناصر جدا جدا انداز میں اور کچھ پیکروں میں مرکب و مخلوط پیکریت کا جادو جگاتے ہیں۔ غلام ربانی تاباں جب راہ میں چھوڑے ہوئے نقشِ پا اور نظروں سے گذرتے ہوئے مناظر کا ذکر کرتے ہیں تو یوں گویا ہوتے ہیں

نقشِ پا چھوڑ گئے ہم تو جدھر سے گذرے
کتنے دلچسپ تھے منظر جو نظر سے گذرے

نقش پا چھوڑتے ہوئے گذر جانا، تحرک کے احساس کو بیدار کرتا ہے اور دلچسپ مناظر کا نظر سے گذرنا حسِ بصارت کو متحرک کرتا ہے۔ اس طرح اس شعر کے

ذریعہ ایک مخلوط پیکر سامنے آتا ہے۔

اب وہ تنہا روی شوق کی لذت بھی گئی
ہائے اک شوخ کی دزدیدہ نظر ساتھ چلی

شوق کی تنہا روی کے ساتھ ساتھ دزدیدہ نظر کا چلنا ایک ایسے متحرک بصری پیکر
تخلیق کرتا ہے جو کہ شاعرانہ کی بنیاد پر محبوب کی دزدیدہ نظری کو تصویر کر دیتا ہے

قربتیں ہی قربتیں ہیں دوریاں ہی دوریاں
آرزو جادو کے صحرا میں مجھے دوڑائے ہے

اس شعر میں تکرار اصوات اور استعاراتی رشتوں نے ایک صوتی آہنگ اور نغمگی
فضا پیدا کی ہے اور ایک نمایاں حرکی پیکر کی تخلیق کی ہے۔

کبھی گذر بھی گیا شوق حد تمکیں سے
کبھی چھلک بھی گیا جام چشم تر کی طرح

شوق کا حد تمکیں سے گذر جانا، جذبے اور تحرک کا غماز ہے اور چشم تر کی طر
چھلکنا قوت بصارت کا کرشمہ ہے۔ یہاں جذبے اور تخیل کی مدد سے ایک متحر
بصری پیکر کی تشکیل کی گئی ہے۔ غلام ربانی تاباں نے تشبیہات کی بنیاد پر ک
تعداد میں پیکر تخلیق کئے ہیں۔ لیکن کہیں کہیں استعارہ اور علامت بھی ان
شعری پیکروں کی بنیاد بنتے ہیں۔ جب وہ محبوب کی زلفوں کو چراغوں کے دھو

سے تشبیہ دیتے ہیں۔ تو ایک تہہ دار بصری پیکر شعر میں یوں نمودار ہوتا ہے

کوئی حد ہے مری آشفتہ سری کی تاباں
ان کی زلفوں کو چراغوں کا دھواں کہتا ہوں

غلام ربانی تاباں روایتی فنی اقدار کی پاس داری کرتے ہیں۔ ان کا ذہن رجائی ہے نیز وہ شکست سے حوصلہ حاصل کرنے کا کمال بھی رکھتے ہیں اور روایتی فنی اقدار کی معنویت کو بڑے حوصلے کے ساتھ برقرار رکھنے کے خواہاں ہیں۔ یہی سبب ہے کہ وہ جفا کو طرب افزا اور درد کو دست مسیحا کا کرشمہ تصور کرتے ہیں۔ اس طرح احساس کی بنیاد پر ایک متنوع پیکر کی تشکیل ہوتی ہے

درد نے دل کو چھوا دست مسیحا کی طرح
اس جفائے طرب افزا کا گلہ کیا کیجے

غلام ربانی تاباں کی پیکر تراشی کو احساس نامے اور بصارت نامے کا نام بھی دیا جا سکتا ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ ان کے یہاں شامی، سماعی اور یادداشتی پیکروں کا دیدار بھی کیا جا سکتا ہے

پھول ہے نخلِ نمو کا چراغ
جل اٹھا آج رنگ و بو کا چراغ

شمعِ درد سے مہکی ہوئی ہے رات تمام
پھر آج یاد تری زلف مشکبو آئی

دل کی رفتار بدل جاتی ہے آواز کے ساتھ
یاد آتا ہے وہ پیرایۂ گفتار اب بھی

چمن کی جان ہے پھولوں کی دھیمی دھیمی آنچ
بجھے بجھے سے مناظر کو کیا چمن کہیئے

ان اشعار میں پھول کا محفل نمو کا چراغ ہونا، رنگ وبو کے چراغ کا جل اٹھنا، رات کا شمیم ورد سے مہکنا، زلف مشک بو کا یاد آنا، آواز سے دل کی رفتار کا بدل جانا، پیرایۂ گفتار کا یاد آنا اور پھولوں کی دھیمی دھیمی آنچ نیز بجھے بجھے سے مناظر وغیرہ ایسے منظر نامے کی تعمیر کرتے ہیں جو قوت شامّہ، قوت سامعہ، قوت یادداشت اور کہیں کہیں ایک سے زیادہ حواس کے اشتراک کے نتیجے میں ظہور پانے والے شعری پیکروں سے مزین ہے۔

کلام رسانی تاباں کی پیکر تراشی شفاف اور تشبیہاتی ہے۔ کہیں کہیں اشارہ، استعارہ اور علامت کے استعمال سے فکر کی پیچیدگی اور جذبے کی گہرائی کے نقوش بھی چمکتے ہیں۔ البتہ ان کے پیکروں میں آرائشی عناصر کی کثرت نیز کثیر الجہات معنوی کیفیات اور شعری پراسراریت کی کمی کا احساس ہوتا ہے۔

☆☆

# عزیز حامد مدنی

عزیز حامد مدنی نے اپنی شاعری کے ابتدائی دور میں خاص طور پر اپنی نظموں کی طرف متوجہ کیا تھا لیکن ان کی نظموں میں جو اخلاص، جذبہ، شدت احساس اور جو انفرادی رنگ ہے وہی ان کی غزلوں کا بھی خاصہ ہے۔ انھوں نے ترقی پسند ہوتے ہوئے بھی اس کے خس و خاشاک سے خود کو بچائے رکھا۔ اسی لیے ان کے یہاں فکری و فلسفیانہ انداز اور جمالیاتی محسوسات کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔ عزیز حامد مدنی کے شعری اسلوب کی انفرادی خصوصیت یہ ہے کہ وہ بیک وقت ایمائی اور راست طریقۂ کار کا ایک ہُنر کار مرکب ہے جو ان کی غزل کے منظر نامے میں ذی روح تصویروں کا سرچشمہ بن کر ابھرتا ہے اور ان کی انفرادیت قائم کرتا ہے۔ خلیل الرحمٰن اعظمی نے ان کی نظموں پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھا ہے

> 'ان کی نظموں میں صنعتی اور شہری زندگی کی پیچیدگیاں اور فرد و معاشرے کے تصادم کی بڑی مکمل تصویریں ملتی ہیں۔ ان کی نظمیں اپنی پختگی دبابیدگی، ندرتِ فکر اور تازگیٔ بیان کے سبب جدید دور کی نظموں میں شمار کی جائیں گی۔ ان کی نظموں میں جدیدیت کے ساتھ ساتھ روایت کے بہترین عناصر بھی جذب ہو گئے ہیں۔ وہ غزل کے بھی اچھے شاعر ہیں اور اس صنف میں

بھی انھوں نے اپنی انفرادیت متعین کرلی ہے۔"21

مجھے صرف یہ کہنا ہے کہ جو باتیں ان کی نظم نگاری کے بارے میں کہی جاسکتی ہیں وہی ان کی غزل کا بھی طرۂ امتیاز ہیں۔

عزیز حامد مدنی جب اپنے خاص رنگِ تغزل میں محبوب کے ذوق ہمکناری کو گل پر جلوہ گر شبنم اور اسکے بوسۂ لب کے سائے کو ترشح سے تشبیہ دیتے ہیں تو ایک خوبصورت لمسی پیکر شعر کی شکل میں نمودار ہوتا ہے

مثالِ شبنم گل اس کا ذوقِ ہمکناری تھا
ترشح کی طرح سائے تھے، اس کے بوسۂ لب کے

عزیز حامد مدنی کی غزلوں میں ایسے حسّی پیکر بھی ملتے ہیں جو بیک وقت کئی حواس کو متحرک کر کے گنجینۂ معنی کا طلسم کھولتے ہیں۔

بگولے نام لے کر جن کا کل صحرا میں اٹھتے تھے
وہ سارے کارواں تو اے جنوں رخصت ہوئے کب کے

کارواں کا نام لینے سے ہی صحرا میں بگولے اٹھنا اور جنوں کو اس کارواں کے گذر جانے کی خبر دینا ایسے حسی پیکر کی تشکیل کرتا ہے جس کو بیک وقت اجتماعی، حرکی اور بصری پیکر بھی کہا جاسکتا ہے۔ اس پیکر کو مرکب پیکر کہنا بھی درست ہوگا۔

عزیز حامد مدنی کے یہاں بصری پیکر زیادہ تہہ داری اور تازگی کے حامل

ہیں۔ یوں بھی اکثر شاعروں نے کثرت، مضبوطی اور تازگی کے ساتھ بصری پیکر ہی تراشے ہیں۔ یہ وصف مدنی کے یہاں بھی موجود ہے

یہیں بیٹھے چراغ ہفت کشور کر دیئے روشن
دکھائے رخ وہ درویشوں نے زندہ داریٔ شب کے

درویشوں کی زندہ داری شب کے کرشموں سے ہفت کشور کے چراغوں کا روشن ہو جانا، بصری پیکر کی ایسی مثال ہے جو شاعر کی شعوری و تخیلی بلند پروازی کی نشاندہی کرتی ہیں اور شعری تجربے کی تازگی اور چراغ ہفت کشور، نیز درویشوں کی زندہ داریٔ شب کے مختلف رخوں کی تہہ داری کو بھی سامنے لاتی ہے۔

عزیز حامد مدنی کے سماعی پیکر بھی شعر کی فنکارانہ ترسیل اور شعری تجربے کی مختلف جہات کو روشن کرتے ہیں

وہ تغیرات کی آہٹیں جو ہوا سنا کے چلی گئی
وہ ساعتوں کی تلاش میں نہ رکیں کسی کا پتہ لیے

اس شعر میں ایسا سماعی پیکر مرتسم ہوا ہے جو ایک مکمل فضا کو محیط ہے۔ ہوا کا تغیرات کی آہٹیں سنا کر چلے جانا اور آہٹوں کا ساعتوں کی تلاش میں کسی کا پتہ لے کر نکل جانا، شعری تہہ داری، وسیع تناظر اور تازگی کا غماز ہے

عزیز حامد مدنی نے ایسے شعری پیکر بھی تخلیق کیے ہیں جن کی بنیاد تو کسی ایک مخصوص حسّی قوت پر ہے لیکن کچھ دیگر ضمنی حسّی قوتیں بھی پیکر کی

صورت پذیری میں تخلیقی تعاون کرتی ہیں۔ درج ذیل شعر میں قوت شامہ کو بنیادی حسی قوت کہا جاسکتا ہے لیکن تحرک اور بصارت کے عناصر نے شعری پیکر کو مزید مستحکم اور معنی آفریں بنادیا ہے۔ اور اس طرح مذکورہ پیکر میں پیکر در پیکر کی خصوصیت پیدا ہوگئی ہے۔

تیں بوئے گل تھی رمیدہ سی، تو یہ کون اس کے سراغ میں
کئی موسموں کا جنوں لیے، پس گل تھا دامِ بلا لیے

بوئے گل کا رمیدہ ہونا، شامی پیکر کی تشکیل کرتا ہے اور کسی کا اپنے سر میں کئی موسوں کا جنوں سما کر دامِ بلا کے ساتھ اس کے سراغ میں نکلنا، متحرک بصری پیکر تراشی کی اچھی مثال ہے۔

عزیز حامد مدنی کے یہاں دو متضاد کیفیات کا ادغام اور تصادم بھی بعض اوقات بڑے دلکش اور معنی خیز شعری پیکروں کو جنم دیتا ہے

یہ حدیثِ ربط و گریز کیا، تو ہی آپ اپنے کو دیکھ لے
تری آنکھ صبحِ طرب لیے، تری زلف شامِ بلا لیے

اس شعر میں صبح طرب اور شام بلا کی تراکیب نے جس ربط و گریز کی تصویر کشی کی ہے وہ استعاراتی اور ایمائی انداز لیے ہوئے ہے، براہ راست اور اشاراتی مخلوط پیرایۂ بیان کے ذریعہ عزیز حامد مدنی نے اپنے اسلوب میں جو تصویر کاری کی صلاحیت و خصوصیت پیدا کی ہے اس کا انحصار زیادہ تر بصری پیکروں پر ہے۔ ان کے پیکر جس شادابی اور خلاقی کو اپنے اندر سمیٹے ہوئے ہیں وہ ان کے اسلوب کی تازگی اور معنویت میں اضافہ کی موجب بنتی ہے۔ یہ نکتہ قابل غور ہے کہ ان کے پیکروں کا خمیر روایت اور جدت کے امتزاج سے اٹھتا ہے۔

٭٭٭٭٭

# ظہیر کاشمیری

ظہیر کاشمیری کے شعری نظریے پر جوشیلے ترقی پسند شعری اسلوب اور نعرۂ انقلاب کی مہر ثبت ہے۔ وہ نظریاتی شدت، انتہا پسندی کے ساتھ موضوعی اور مسائلی شاعری کی طرف راغب معلوم ہوتے ہیں۔ ان کی شاعری میں خطیبانہ انداز کلام کی وجہ سے شعری بلند آہنگی ملتی ہے اور تخلیقی حسن نیز فنی رچاؤ کی کمی کا احساس کسی حد تک ضرور ہوتا ہے۔ البتہ اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ وقتی اور ہنگامی موضوعات کے دائرے سے آزاد ہو کر جب بھی وہ تخلیقی کرب اور شدتِ جذبات سے اپنی فکر کو ہمکنار کرتے ہیں اور غزل گوئی کی طرف مائل ہوتے ہیں تو ان کے شعری تجربوں کے جھروکوں سے مختلف النوع پیکر جھانکنے لگتے ہیں۔ جب وہ ہر ایک دل اور ہر ایک بزم میں کسی کی یاد کے جلووں کو صاعقہ بار دیکھتے ہیں اور بھر پور ہجوم میں تنہائیوں کی خوشبو سے ہمکنار ہوتے ہیں تو ان کی غزل میں یادداشتی پیکر اس طرح ابھرتے ہیں

کون سا دل ترے جلووں سے نہیں صاعقہ بار
کون سی بزم تری یاد سے آباد نہیں

آہ یہ مہکی ہوئی شامیں یہ لوگوں کے ہجوم
دل کو کچھ بیتی ہوئی تنہائیاں یاد آگئیں

ظہیر کاشمیری کی غزل میں یادداشتی پیکروں کے علاوہ بصری، سماعی اور شامی پیکر بھی اپنی جلوہ سامانی دکھاتے ہیں۔ انہوں نے پیکر تراشی کے عمل میں استعارہ و علامت سے کہیں زیادہ تشبیہ کو پیکر کی بنیاد بنایا ہے۔ یہاں یہ بات بھی قابل ذکر ہے کہ انہوں نے کلاسیکی لفظیات کو نئے معانی میں استعمال کیا ہے اور شعر میں جمالیاتی فضا آفرینی کی ہے۔ ان کے بصری، سماعی اور شامی پیکر تجربات و مشاہدات کی مصوری تو کرتے ہی ہیں، مخصوص جمالیاتی فضا کو مجسم بھی کرتے ہیں۔ ان کے کلام میں یہ کیفیت ترقی پسندی کے بحرانی دور کے گذرنے کے بعد سامنے آئی

خال و خد کو کیا دیکھیں، چشم و لب کو کیا چاہیں
مسخ ہو گئے چہرے، سرخ سبز غازوں سے

پھولوں پہ مسرت ناچے گی کلیوں پہ اجالا رہے گا
ہم لوگ رنگِ نور سحرائے صبح گلستاں آتے ہیں

ہم سمن پوشوں میں اس طرح رہے آشفتہ
جس طرح شام کو باغوں میں دھواں اٹھتا ہے

بزم رنگ و رامش میں انقلاب آئے گا
جب صدائیں اٹھیں گی دل شکستہ سازوں سے

اس کی ہر تان سے ملتا ہے ستاروں کو گداز
عشق کہتے ہیں جسے نغمۂ جاں ہوتا ہے

مگر تم بھی تو اک بوئے گریزاں کی طرح نکلے
گذرنے کو گذر جاتی بہارِ دوستی اپنی

ان اشعار میں سرخ و سبز غازوں کے سبب خدوخال اور نقش نگار کا مسخ ہو جانا، پھولوں پر مسرت کا ناچنا، صبحِ گلستاں میں برنگِ نورِ سحر آنا، شام کو باغوں میں دھویں کا اٹھنا، دل شکستہ سازوں کی صداؤں سے محفلِ رنگ و رامش میں انقلاب آنے کی بات کرنا، محبوب کی ہر تان سے ستاروں میں گداز پیدا ہونا، عشق کا نغمۂ جاں ہونا اور محبوب کا بوئے گریزاں کی طرح آنا وغیرہ ایک ایسا منظر نامہ مرتب کرتا ہے، جس میں بصارت، سماعت، شامہ، تحرک اور فنکارانہ دسترس نے تجرباتی دھنک رنگی کا سماں پیدا کر دیا ہے، ظہیر کاشمیری کے اجتماعی اور جمالیاتی شعری تجربات کو ان کی پیکر تراشی نے مزید جلا بخشی ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ ان کے بیشتر پیکروں میں تشبیہی شفافیت اور اکہرے پن کے سبب وہ گہرائی و تہہ داری پیدا نہیں ہو پاتی جو غزل کے اشعار میں ایمائیت اور معنوی گہرائی کا سحر جگاتی ہے۔

☆☆☆

# وامق جونپوری

وامق جونپوری کا شمار ان ترقی پسند نظم نگاروں میں ہوتا ہے جنھوں نے غمِ دوراں کو اپنی شاعری کا موضوع بنایا، انقلابی جدوجہد کے لیے شعری نعرے تخلیق کیے، جمالیاتی اور فنی اقدار سے کسی حد تک اجتناب کیا، پروپگنڈے کو اپنی شاعری میں راہ دی اور رمزیت واشاریت کے بجائے ایک واضح شعری اسلوب کو اختیار کیا نیز رجائی موضوعات کے بیان اور سیاسی و مقصدی ادب کی تخلیق کو اپنا مطمحِ نظر بنایا، جس کی وجہ سے ان کی نظموں میں ایک قسم کی کرختگی اور نثریت کا احساس ہوتا ہے۔ لیکن ان کی غزلوں میں نثریت اور کراہت کا عنصر بہت کم ہے البتہ ایجاز وایمائیت بھی کم ہی ہے لیکن ان تمام چیزوں کے اعتراف کے بعد اس حقیقت کا اقرار بھی ضروری ہے کہ ان کی تشبیہات اور بعض استعارات تجربے کو تصویر کرنے میں کامیاب بھی ہوئے ہیں

دست و پا شل ہیں کنارے سے لگا بیٹھا ہوں
لیکن اس جوشش طوفان سے ہار ابھی نہیں

دن ایسا کہ خیرہ ہوئی جاتی ہیں نگاہیں
رات ایسی کہ مشعل بھی کوئی کام نہ آئی

کہنے کے لیے یوں تو سر راہ شجر تھے
وہ لو تھی کہ کچھ چھاؤں گھنی کام نہ آئی

وہ صبح کہ جب بادِ صبا بن گئی تلوار
وہ شام کہ جب بادہ کشی کام نہ آئی

شرمندۂ تعبیر تو کب ہوتا کوئی خواب
یادوں کی بھی تصویر کشی کام نہ آئی

صحرا کی صدا بن کے بھٹکتے رہے نغمے
الفاظ کی بھی جادوگری کام نہ آئی

جوششِ طوفان کا مقابلہ کرنے کے لیے کنارے سے لگ کر بیٹھے رہنا، عزم و عمل کی بصری تصویر ابھارتا ہے، دن کی روشنی سے آنکھوں کا خیرہ ہو جانا اور رات کی تاریکی میں مشعل کا کام نہ آنا، حس بصارت کو مہمیز کرتا ہے۔ پیڑوں کی گھنی چھاؤں میں لو کی شدت کے سبب سکون کے احساس کا نہ ہونا کرب اور بے اطمینانی کی تصویر کشی کرتا ہے۔ صبح کے وقت بادِ صبا کا تلوار بن جانا اور شام کو بادہ کشی کے سہارے کا بھی کارگر نہ ہو پانا محسوسات کی بنیاد پر گہرے کرب کی تصویر کھڑی کرتا ہے۔ خوابوں کو شرمندۂ تعبیر کرنے کے ضمن میں یادوں کی تصویر کشی کا کام میں نہ آنا، حالات کی ناسازگاری کو مجسم کرتا ہے اور الفاظ کے جادو کے بے اثر ہو جانے سے نغمے کا صدا بہ صحرا ہو جانا درق سماعت پر گہرے کرب کو نقش کرتا ہے۔ یہ اشعار شاعر کے احساس کی شدت اور تجربے کی نوعیت کو

پیکر دل کی زبان میں ادا کرتے ہیں۔ جس کے سبب شعری تاثیر میں اضافہ ہوتا ہے لیکن وامق جونپوری کی غزل میں پیکر تراشی کا یہ انداز کم کم ہی نظر آتا ہے۔ ان کے یہاں بار بار آنے والے بیشتر شعری پیکر سرسری اور اکہرے ہوتے ہیں نیز ان پر تشبیہی اور محاوراتی انداز غالب ہے۔

☆☆☆

# حواشی

۱۔ مارکسزم اور ادب (مرتبہ) محمد حسن، ص۱۰۶

۲۔ ترقی پسند ادب (پچاس سالہ سفر) مرتب۔ قمر رئیس
سید آشور کاظمی ص۷۹

۳۔ ترقی پسند ادب (پچاس سالہ سفر) ص۹۱

۴۔ جدید غزل ص۱۱۳، ۱۱۴، ۱۱۵

۵۔ ترقی پسند ادب (پچاس سالہ سفر) ص ۴۵۶ تا ۴۵۸

۶۔ ترقی پسند ادب (پچاس سالہ سفر) ص۴۸۸

۷۔ فلسفۂ جمال اور اردو شاعری۔ پروفیسر نورالحسن نقوی ص۲۲۶

۸۔ اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک۔ ۱۹۸۴، علی گڑھ، ص ۱۳۷

۹۔ مراۃ الشعر ص۱۴۲

۱۰۔ ادب اور ادیب ص۲۶

۱۱۔ آہنگ (دوسرا ایڈیشن)۔ دیباچہ

۱۲۔ ماہنامہ ادبی دنیا۔ لاہور، دور پنجم، شمارہ چہارم، ص۸۶، ۸۷

۱۳۔ گدازِ شب۔ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی ص۱۰

۱۴۔ اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک ۔ ۱۲۵

۱۵۔ ماہنامہ الفاظ۔ علی گڑھ، (شمارہ ۳، ۴) ۱۹۸۳، ۔ ۱۷۰

۱۶۔ ماہنامہ اوراق۔ لاہور، جون۔ جولائی ۱۹۸۹، ۔ ۲۳۱۰

۱۷۔ فن اور شخصیت (ششماہی)۔ ممبئی، (جاں نثار اختر نمبر)

شمارہ ۲۔ ۳، ۱۹۷۹ء ۔ ۴۹

۱۸۔ ماہنامہ شاہراہ۔ دہلی، (شمارہ ۴) ۔ ۳۲

۱۹۔ اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک ۔ ۱۵۲

۲۰۔ حدیثِ دل۔ دیباچہ

۲۱۔ اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک ۔ ۱۷۰، ۱۷۱

☆☆☆

# جدید غزل میں پیکر تراشی

## مباحث



## شعراء

# جدیدیت کا مفہوم

جدید غزل چونکہ "جدید" اور "جدیدیت" کے ادبی تصور سے بنیادی طور پر جڑی ہوئی ہے اس لیے جدید غزل میں پیکر تراشی کے مطالعے سے پیشتر جدید اور جدیدیت کی ادبی اصطلاحوں کو سمجھنا بہت ضروری ہے۔

جب ہم کسی چیز پر اس کے جدید ہونے کا اطلاق کرتے ہیں تو گویا اس کو زمانی حصار میں محصور کر دیتے ہیں۔ جو آج نیا ہے اس کو کل پرانا تو ہونا ہی ہے۔ ہر آج، کل کے مقابلے میں جدید تر ہے اور انسانی عقل و عمل کا ہر نیا مظہر تمام پرانے مظاہر کی بہ نسبت جدید کی اصطلاح سے قریب تر ہے۔ ہر وہ تصور جو زندگی کی معاصر اقدار کو نظر میں رکھتے ہوئے نئی قدروں کی دریافت کی کوشش کرے، جدید کی اصطلاح کے دائرے میں آتا ہے۔

اردو ادب میں "جدید شاعری" کی اصطلاح کا عمل 1857ء سے شروع ہوتا ہے۔ اس وقت حالی اور آزاد نے حقیقتِ حال، عصری تقاضے اور کسی حد تک انگریزی ادب کے زیر اثر جو شاعری تخلیق کی اس کو جدید شاعری کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ لیکن آزادؔ اور حالؔی کی جدید شاعری متذکرہ جدید شاعری اور جدیدیت سے اس کے علاوہ کوئی ربط نہیں رکھتی کہ اس تجربے نے اردو شاعری میں نئے تجربات کے ایک ایسے سلسلے کا آغاز کیا جو مختلف ادوار سے گذرتا ہوا جدیدیت کے

عصری تجربے تک آجاتا ہے۔ڈاکٹر شمیم حنفی کے لفظوں میں

"جدیدیت حدید کے اس ذہنی تصور سے کوئی علاقہ نہیں رکھتی
جس کی اساس پر آزاد اور حالی کی شاعری کا ایواں قائم کیا گیا تھا
جدیدیت جدید کے سماجی اور منطقی معیاروں سے بھی غیر متعلق
ہے۔"[12]

مذکورہ بالا اقتباس میں جدیدیت اور جدید کے حوالے سے جو باتیں کہی گئی ہیں ان سے ثابت ہوتا ہے کہ زیر نظر جدید شاعری اور جدیدیت کے فلسفے کا آزاد اور حالی کی جدید شاعری سے کوئی منطقی اور معنوی ربط نہیں ہے۔

جدیدیت کی اصطلاح کا اطلاق اردو ادب میں 1960ء کے بعد کے مخصوص ادب پر کیا جاتا ہے۔اردو ادب میں یہ اصطلاح کہاں سے آئی ؟اس سوال کے جواب کے لیے مغرب کی جدیدیت کی تحریک اور جدیدیت کے تاریخی تصور کو سمجھنے کی ضرورت ہے(یہ بات الگ ہے کہ اردو ادب میں جدیدیت کا رجحان مغرب کی موڈرنزم کی تحریک کے بہت بعد میں آیا اور اس کے اسباب بھی خاصے مختلف تھے)جدیدیت کا تاریخی تصور کیتھولک عقائد کی روایتی قدامت پرستی کی ضد میں یا ان کے انہدام کی غرض سے انیسویں صدی کے نصف آخر میں ابھرنے والی روشن خیالی کی تحریک کے تناظر میں سامنے آتا ہے اور ایک ایسے ذہنی و تخلیقی تعبیر کی طرف اشارہ کرتا ہے جو تاریخی و تہذیبی تصور کے زیر سایہ پروان چڑھتا ہے۔یہ تصور عین فطری ہونے کے سبب زندگی کی وسعتوں پر چھا جاتا ہے۔اس تصور کے تحت زندگی کی پارینہ اور از کار رفتہ اقدار سے انکار اور نئی اقدار کی تلاش جدید رویے کی روح کے مترادف ہے۔

وارث علوی کے مطابق اردو ادب میں جدیدیت کے دور کا آغاز

1955ء کے بعد ہوتا ہے۔ ان کے خیال میں جدیدیت ادب کے ایک رجحان کے طور پر نئی تخلیقی توانائی، تازگی، ندرت اور زندگی کی علامت ہے۔ ادب، آرٹ اور زندگی کے نئے امکانات کی تلاش و جستجو ہے۔ اظہار کی پہنائیوں کے ناپنے کی ایک کوشش ہے اور ایک عالمگیر رجحان ہے۔ وارث علوی اپنی بات کی وضاحت اس طرح کرتے ہیں

> "1857ء کے بعد جدید اصلاحی شاعری کا دور، 1914ء سے 1930ء تک وہ دور جس میں قومی شعور، جمالیاتی اور رومانی احساس، مشرقیت اور قدیم تہذیبی روایات کی پاسداری کا جذبہ اور حر کی تصور ساتھ ساتھ چلتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ پھر 1930ء کے بعد سے لے کر 1955ء تک کا وہ زمانہ جس میں بین الاقوامی سیاسی اور معاشرتی اثرات کے تحت فنکاروں کی ہمدردیاں زیادہ وسیع ہوتی ہیں اور قومی سطح سے ہٹ کر بین الاقوامی نقطۂ نظر سے جنگ، اشتراکی انقلاب، محکوم اقوام کی آزادی کی جدوجہد اور عام انسانی مسائل پر سوچنے لگتے ہیں۔ اس دور کی ذہنی کیفیت میں اجتماعی شعور اور رومانوی رجائیت کے احساس کے ساتھ ساتھ ایک خاص قسم کا ذہنی تشنج، جھنجھلاہٹ اور احتجاج، بغاوت اور توڑ پھوڑ کا اعصابی ہیجان بھی ملا جلا نظر آتا ہے اور مایوسی کی صورت میں کلبیت اور قنوطیت کا شکار ہو کر اپنے زہر آلود ناخنوں سے معاشرے کے چہرے کو لہو لہان کر کے اداس ہو جاتا ہے۔ پھر 1955ء کے بعد اس دور کا آغاز ہوتا ہے جس کو ہم جدیدیت کا دور کہتے ہیں"۔ ۲۰

وارث علوی نے 1857ء کی جدیدی شاعری سے جدیدیت تک کے سفر کی درمیانی رجحانوں اور فکری و تخلیقی رویوں کے حوالے سے وضاحت کی ہے۔ جدیدیت کے مفہوم کو سمجھنے کے لیے اردو ادب کے دیگر مشاہیر علماء کے جدیدیت سے متعلق خیالات سے واقفیت کی ضرورت ہے۔ لیکن اس سلسلے میں کوئی رائے یا توضیح ایسی نہیں ملتی جو مکمل طور پر جدیدیت کے آغاز وارتقاء کا احاطہ کرتی ہو اور اس کی کوئی تعریف متعین کرتی ہو۔ نیز یہ کہ بعض علمائے ادب کے خیالات میں خاصا اختلاف ہے۔ کچھ لوگ 1955ء کے بعد سائنسی اور صنعتی انقلاب کے زیراثر برپا ہونے والے اقدار کے تغیر و تبدل، انسان کی داخلی کشمکش، مادیت کے غلبے، دولت کی ہوس، لوٹ مار کی فضا اور تہذیبی انہدام نیز مذکورہ فضا میں پیدا ہو جانے والے عقل پسندی کے طرز کو جدیدیت کی بنیاد بتاتے ہیں۔ ان کے مطابق جدیدیت اور صنعتی تہذیب ایک دوسرے کے لیے لازم وملزوم ہیں۔ چنانچہ جدیدیت کو وہ کوئی اضافی شے نہیں بلکہ مطلق حقیقت سمجھتے ہیں اور اس امر پر بھی زور دیتے ہیں کہ 1955ء سے قبل جدیدیت کا کوئی وجود نہیں تھا۔ کچھ لوگ جدیدیت کو اضافی شے تصور کرتے ہیں۔ ان کے خیال میں یہ ہر عہد میں موجود رہی ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ ہر عہد میں جدیدیت کا رنگ روپ تھوڑا بہت بدلتا رہا ہے۔ جمیل جالبی کے مطابق جدیدیت کے معنی ہر نئی نسل اور ہر نئے دور کے ساتھ بدل جاتے ہیں

"ہر نسل کے ایسے معیاروں اور پیمانوں کو جن سے وہ اپنے دور اور ماضی کو دیکھتی اور ناپتی ہے، ہم جدیدیت کا نام دے سکتے ہیں۔ ان معیاروں میں نظام خیال جس پر معاشرے کا ڈھانچہ اور روح قائم ہے، بھی شامل ہے اور اس نسل کے رویے، انداز فکر اور طرز

احساس بھی۔ ایک زمانے میں جدیدیت سر سید تحریک کا نام تھا گویا وہ انداز نظر اور رویہ جس سے سر سید نے قوم کے حال اور ماضی کو سمجھنے کی کوشش کی اور جس کی مدد سے اس قوم کا احیا ممکن ہو سکا۔ 1920ء کے قریب ٹیگوریت اور رومانی تحریک جدیدیت کے مترادف تھی۔ 1947ء کے فوراً بعد اجتماعی شعور کا اظہار نئی غزل کے روپ میں جدیدیت کہلاتا تھا لیکن آج 1968ء میں ہم ان میں سے کسی کو بھی جدیدیت کہہ سکتے ہیں۔" ۳۰

اس رائے کے مطابق ہر وہ رویہ جدیدیت کے دائرۂ کار میں آسکتا ہے جو زندگی کی نئی سمتوں کے تعین کی غرض سے ہر نئے دور اور ہر نئی نسل کے ساتھ بدلتا رہے اور زندگی کو مزید آگے بڑھاتا رہے۔ یوں تو ادب بھی مختلف سطحوں پر زیست کی نئی راہوں کی تلاش کرتا ہے لیکن کیا یہ تلاش ماضی سے صحت مند تعلق کے بغیر ممکن ہے؟ جمیل جالبی کی طرح فتح محمد ملک نے بھی جدیدیت کے مفہوم کی تعبیر اس کے اضافی ہونے میں تلاش کی ہے اور جدیدیت کے عصری روپ کا دیدار روایت سے بغاوت کی تغیر دوست روایت میں کیا ہے

"آج ہم پیچھے مڑ کر دیکھتے ہیں تو روایت سے بغاوت کی ایک مسلسل نشوونما پاتی ہوئی تغیر دوست روایت نظر آتی ہے جو بات حالی اور آزاد کے زمانے میں باغیانہ تھی وہ ہمارے زمانے تک آتے آتے ادبی روایت کا حصہ بن کر رسمی اور روایتی ہوگئی۔ جن میلانات اور رجحانات کو ہم آج نئے فکر و احساس کا ترجمان سمجھتے ہیں اور قدامت پسند ذہن جن سے آنکھیں چار کرنے سے خائف

ہے ہو وقت گذرنے کے ساتھ ساتھ یہ بھی جدیدیت کی طویل
روایت کا مسلمہ جزو قرار پائیں گے۔ گویا جدیدیت ہر زمانے اور ہر
نئی پود کے ساتھ ایک نئی پہچان لیکر پیدا ہوتی ہے۔ ایک زمانے
میں افادیت اور مقصدیت کو جدیدیت کا طرۂ امتیاز سمجھا جاتا تھا
پھر ایک وقت وہ آیا جب رومانیت اور تخیل پرستی جدیدیت کے
نشان ٹھہرے۔ اس کے بعد ابہام، فحاشی یا ہنگامی خیالات کا
اظہار روایت سے بغاوت کی علامت قرار پایا اور آگے چل کر
سراسر ذاتی کنایات اور احساس و فکر کی نارسائی کو جدیدیت سے
منسوب کر دیا گیا۔ ہر نسل کے ساتھ جدیدیت کی اس تازہ تر
پہچان پر غور کریں تو کھلتا ہے کہ اصولاً جدیدیت کا ان میں سے
کسی ایک چیز کے ساتھ کوئی ایک لازمی تعلق نہیں ہے بلکہ یہ
ایک اضافی تصور ہے جو ہر زمانے کے تہذیبی اور تخلیقی تقاضوں
کے زیر اثر نئے روپ میں ظاہر ہوتا ہے۔"[۴]

اس خیال کے پیش نظر کہا جا سکتا ہے کہ نت نئے قالب میں جلوہ گر ہونے والی جدیدیت کی بنیاد نئے نئے تجربات میں اپنی شناخت کے تلاش کرنے کے جذبے نیز ماضی کے مروجہ اصول و ضوابط کو سرحد کی لکیر تصور کرنے کے بجائے اجتہاد کی راہ پر چلنے کا نام ہے۔ وحید اختر بھی تقریباً اسی طرح کی بات کہتے ہیں

"ہر عہد میں جدیدیت ہم عصر زندگی کو سمجھنے اور برتنے کے
مسلسل عمل سے عبارت ہے جو ہمیشہ جاری رہتا ہے۔ ہر عہد میں
ان لوگوں نے جو حقیقی طور پر زندہ رہے، اس عمل میں حصہ لیا۔
انھوں نے فکر و فن کی سطح پر فرسودہ اقدار کے خلاف جنگ

کر کے نئی قدروں کی پرورش کی اور عملی زندگی کو نئے سانچوں
میں ڈھالا ہے۔ اس مفہوم میں ادب کو روح عصر کہا جاتا
ہے۔"[5]

وحید اختر نے جدیدیت کو ہم عصر زندگی کو سمجھنے اور برتنے کے مسلسل عمل سے تعبیر کیا ہے۔ گویا وہ بھی آل احمد سرور، جمیل جالبی، اور فتح محمد ملک کے خیالات کی تائید کرتے ہیں، چنانچہ اس طرح جدیدیت کی اصطلاح اس تصور اضافیت کی تجدید کرتی ہوئی نظر آتی ہے جس کے مطابق زندگی اپنے مخصوص جدلیاتی عمل کی بنیاد پر ارتقاء کی منازل طے کرتی ہے، یہاں کوئی شے مطلق نہیں ہے اور ہر وہ چیز اور عمل جدیدیت کے زمرے میں آتا ہے جو زندگی کو آگے بڑھانے میں معاون ہو۔

شمس الرحمٰن فاروقی، شمیم حنفی اور دوسرے بہت سے جدید نقاد جدیدیت کو ایک نئے ادبی رجحان اور ایک نئے طرز فکر کے طور پر تسلیم کرتے ہیں۔ وہ جدیدیت کو ماضی قریب کی شعری روایت کا رد عمل اور ایک نیا انداز نظر تصور کرتے ہیں۔ ان کے مطابق جدیدیت کو سمجھنے کے لیے صنعتی تہذیب کا حوالہ اپنی ایک الگ اور مخصوص اہمیت رکھتا ہے۔ جدیدیت کے ضمن میں صنعتی تہذیب کے گہرے اور دیرپا اثرات کا ذکر کرنا ناگزیر ہے۔ جو ادب اپنے عہد کی بنیادوں سے ہم آہنگ نہ ہو اور جس ادب میں صنعتی تہذیب کے اثرات کا اظہار نہ ہو وہ جدید ادب نہیں ہو سکتا۔ جدیدیت کی ایک بڑی پہچان یہ بھی ہے کہ اس کے تحت پیش کیے جانے والے ادب میں نئی سچائیوں کے ادراک اور نئے طرز احساس کے ساتھ زمان کی میکانکی تقسیم سے گریز کیا گیا ہو۔ شمیم حنفی کے لفظوں میں

"جدیدیت ہر اس تجربے اور مظہر کو نئے انسان سے منسلک

سمجھتی ہے جو اس کی شخصیت اور مسائل کے کسی پہلو سے ربط رکھتا
ہے۔ خواہ تاریخی، سماجی اور عقلی اعتبار سے وہ کتنا ہی معمول اور
فرسودہ کیوں نہ سمجھا جائے۔ اصل شرط نئی حقیقتوں کے ادراک
اور نئے احساس کی ہے  جدیدیت چونکہ زمان کی میکانکی تقسیم
کے تصور کو قبول نہیں کرتی اس لیے بیسویں صدی کی اردو
شاعری میں اس میلان سے وابستہ شعراء کے یہاں ماضی حال اور
مستقبل، یہ تینوں زمانے ایک نقطے پر یکجا دکھائی دیتے ہیں۔ یہی
انداز فکر جدیدیت کو عصریت سے متمائز کرتا ہے۔"[۲]

یہاں جدیدیت کو تینوں زمانوں کے ایک نقطے پر یکجا ہونے کے سبب عصریت سے متمائز اور نئے انسان کی شخصیت اور مسائل کا آئینہ بتایا گیا ہے۔ یوں بھی بیشتر جدید نقاد اس امر پر متفق نظر آتے ہیں کہ جدیدیت ماضی قریب کی ادبی روایات کے رد عمل کی ایک صورت ہونے کے ساتھ ساتھ خالص نئے انداز فکر اور نئے طرز احساس کا نام ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے ایک جگہ لکھا ہے:

"جدیدیت کی اولین شرط یہ ہے کہ شاعر اپنے عہد کی بنیادوں سے
ہم آہنگ ہو۔ وہ خود کو تنہا محسوس کرتے ہوئے بھی اپنے کو اس
عظیم الشان غیر شخصی اکائی کا ایک ٹکڑا سمجھے جسے ہم کوئی بہتر لفظ
نہ ہونے کی وجہ سے جدید وقت کہتے ہیں۔ یہ ضروری ہے کہ
شاعر کو اس لمحۂ وقت کے عدیم المثال اور عدیم النظیر ہونے کا
شدید احساس ہو جس میں وہ سانس لے رہا ہے۔ اسے یہ علم ہو کہ
اس کے عہد اور پچھلے زمانے میں وہی فرق ہے جو عہد حاضر اور
عہد مستقبل میں ہے۔ دونوں ایک سلسلے میں بندھے ہونے کے

باوجود الگ اور مطلق اکائیاں ہیں اور ایک عہد کے تقاضے اور
تحسسات دوسرے عہد کے تقاضوں اور تحسسات کا بدل نہیں
ہوسکتے۔ "۲ے

شمس الرحمٰن فاروقی کے محولہ بالا اقتباس کی روشنی میں کہا جاسکتا ہے کہ جدیدیت کا گذشتہ جدتوں سے کوئی علاقہ نہیں ہے۔ علاوہ اس کے کہ شاعر اپنے عہد کی جیادوں سے ہر دور میں ہم آہنگ رہا ہے لیکن جدیدیت کے لیے صنعتی تہذیب کے اظہار کی شرط بھی ہے۔ ہندوستان میں جدیدیت کے آغاز سے پہلے چونکہ باضابطہ صنعتی تہذیب کا کوئی وجود ہی نہیں تھا اس لیے اس کا حوالہ نہ صرف جدیدیت کی انفرادیت کو قائم کرتا ہے بلکہ یہ بھی ثابت کرتا ہے کہ جس ادب میں اپنے عہد کی جیادوں سے ہم آہنگی اور صنعتی تہذیب کے اثر کا اظہار نہ ہو، وہ ادب جدید نہیں ہوسکتا۔

مغرب میں جدیدیت کی روایت کے موضوع پر شمس الرحمٰن فاروقی نے لکھا ہے

"جدیدیت نہ صرف انحراف بلکہ قدیم کی تنسیخ کا نام ہے۔ قدیم کی یہ تنسیخ جب ہوئی تو ہم عصر ذہن کو حیرت نہیں ہوئی کیونکہ ہر عہد میں ادیب مقدور بھر نئی باتیں کہتے آئے تھے لیکن ادب کے آیندہ مورخ کی نظر میں یہ تنسیخ ایک حیرت انگیز اور عظیم الشان حادثہ قرار پائی کیونکہ اس سے پہلے انحراف اور تنسیخ قدم بہ قدم نہ تھے۔ یاد رکھنے کے قابل بات صرف یہ ہے کہ یہ انحراف اور تنسیخ ادب میں کوئی عدیم المثال حادثہ نہیں۔ عدیم المثال حادثہ یہ کہ اس تنسیخ کا مکمل کر اظہار ہوا اور جدیدیت اپنی

موجودہ شکل میں سامنے آئی۔"۔۸

شمس الرحمٰن فاروقی نے قدیم سے انحراف و تنسیخ کے کھلے ہوئے اظہار کو جدیدیت کی موجودہ شکل میں سامنے آنے کا وسیلہ بتایا ہے لیکن ایک نظریہ جدیدیت سے متعلق ن۔ م۔ راشد کا بھی ہے۔ وہ قدامت کے ساتھ ساتھ روایت کے بھی منکر ہیں۔ ان کے خیال میں نیاپن جدیدیت کا طرۂ امتیاز ہے۔ وہ روایت کی مکمل تنسیخ کو جدیدیت کی شرط اولین قرار دیتے ہیں

"جو انداز نظر اپنے زمانے کے ساتھ ہم آہنگ ہو اور ماضی سے ربط اور یگانگت محسوس نہ کرے وہ گویا جدیدیت کا حامل ہے۔ تاہم جدیدیت کے معنی محض معاصریت نہیں ہیں۔ جدید شاعر صرف وہی ہے جو جدید شعر کہتا ہو۔ صرف اس نوکے شعر کہتا ہو جن پر قدامت یا روایت کی مہر ثبت نہ ہو۔"۔۹

راشد کے برعکس خلیل الرحمٰن اعظمی روایت میں جدیدیت کی جڑوں کے پیوست ہونے کا ذکر کرتے ہیں۔ ان کے خیال میں وقت اور ماحول کے فطری تقاضوں اور ادیب کے اپنے احساس اور تجربے سے پیدا ہونے والی جدیدیت صالح قسم کی جدیدیت ہے

"جدیدیت خلا میں لٹکی ہوئی نہیں ہوتی بلکہ اس کی جڑیں اپنی روایت میں ہوتی ہیں۔ جو شاعری اپنے ماضی سے کٹ کر بالکل جدید ہوگی وہ صحیح معنوں میں جدید بھی نہ ہوگی۔ اس میں انوکھے پن کا چونکانے کا انداز تو ہوگا، جو وقتی طور پر ہماری توجہ کو مبذول کر سکتا ہے لیکن اس کا آب و رنگ بہت جلد پھیکا پڑ جائے گا۔"۔۱۰

واقعہ ہے کہ زمانۂ حال جس میں فنکار زندگی کر رہا ہے اور موجودہ فضا جس میں وہ

سانس لے رہا ہے، دونوں سے اس کے فکر و فن کا اثر و قبول کا رشتہ مسلّم ہے۔ چنانچہ حال کے تجربوں کے اظہار کو جدیدیت کے تعلق سے سبھی علمائے ادب لازمی قرار دیتے ہیں۔ ن۔ م۔ راشد اور خلیل الرحمٰن اعظمی نے بھی مذکورہ طرز کو جدیدیت کے لیے لازمی جزو کے طور پر قبول کیا ہے۔ لیکن بقول خلیل الرحمٰن اعظمی وہ جدیدیت جو محض حال کے تجربے پر منحصر ہے۔ خلا میں لٹکی ہوئی جدیدیت کہلائے گی جب تک کہ اس کی جڑیں روایت میں پیوست نہ ہوں۔ حقیقت ہے کہ روایت سے جدیدیت تک کے سفر کو فن و شعر کا طویل، مسلسل اور تخلیقی سفر کہا جا سکتا ہے گویا روایت فن اور نئے شعری تجربے کا نقطہ آغاز ہے، اس کے بعد انفرادیت، جدت اور بغاوت کے تخلیقی مراحل آتے ہیں۔ یعنی شعری تجربے کی اساس روایت پر ہونے کے باوجود تجربے کو انفرادیت، جدت اور بغاوت کی منازل سے گذرنا پڑتا ہے اور اس طرح ان منازل کے تخلیقی سفر کا ماحصل جدیدیت کہلاتا ہے۔ جدید فنکار روایت کے بعض بے روح عناصر کا اخراج کرتا ہے۔ سچے اور روح پرور عناصر کی ترتیب نو کرتا ہے اور بہت سے مخفی عناصر کی بازیافت کے عمل سے گذرتا ہے۔ اس طرح بے روح اور فرسودہ عناصر کے خلاف بغاوت اور شکست و ریخت سے تغیر و تبدل کی جو کیفیت پیدا ہوتی ہے وہ نئے ذہن کے لیے روایت کے زندہ عناصر کو قبول کرنے کا جواز بنتی ہے۔

جدیدیت اپنے عہد کی بنیادوں سے ہم آہنگ ہوتی ہے، ہم عصر فطری تقاضوں کا احترام کرتی ہے، نئے افکار اور نئے اسالیب کا معنوی اور جمالیاتی سطحوں پر خیر مقدم کرتی ہے۔ جدید فنکار آزادیِ ضمیر کا قائل ہوتا ہے، اس کو انسانیت سے محبت ہوتی ہے اسی لیے اس کا تعلق زندگی کے کسی خاص شعبے سے نہیں بلکہ تمام شعبوں سے ہوتا ہے۔ وہ دنیا کو متحرک دیکھنے اور دکھانے کی کوشش کرتا ہے

نیز زیست کے نئے امکانات کی دریافت کا خواہاں رہتا ہے۔ بقول بانی

پیہم موج امکانی میں
اگلا پاؤں نئے پانی میں

نئے ذہن کے لیے کوئی ایک مقام اور کوئی ایک نظام اقدار آخری نہیں ہوتا۔ وہ زندگی کی نئی فتوحات میں یقین رکھتا ہے۔ چنانچہ سائنس اور ٹکنالوجی کی ایجادات سے اسے ایک خاص قسم کی ہم آہنگی ہوتی ہے۔ لیکن سائنسی اور صنعتی انقلاب نے دنیا کو جہاں نئے خوابوں کی تعبیریں دیں، نئی آسائش اور سہولیات بخشیں وہیں نئی نئی مشکلات اور دشواریوں سے بھی دوچار کیا۔ گاؤں سے شہر کی جانب بڑے پیمانے پر ہجرت کا ہونا، تہذیب کے شیرازے کا بکھر جانا، شرافت اور نیکی کے معیاروں کا بدل جانا، انسان کا داخلی کشمکش میں گرفتار ہونا، دولت کی ہوس کا بڑھنا اور مادیت کے عمل دخل کا نئے انسان کی زندگی میں پوری طرح سما جانا وغیرہ ایسے واقعات و حادثات ہیں جنھوں نے تہذیبی اقدار کے تصور کو نہ صرف تہہ و بالا کر دیا بلکہ ان کی اہمیت کو بہت کم کر دیا۔ چنانچہ مذکورہ چیزوں اور تبدیلیوں نے سیاسی، سماجی، معاشی اور ادبی زندگی پر بہت گہرے اثرات مرتب کیے۔ جدید شاعر ذات کے حوالے سے معاشرے کی موجودہ صورت حال اور اس صورتحال کے نتیجہ میں وجود پانے والی حساس فرد کی تنہائی، اجنبیت، بیچارگی اور محرومی کو پیش کرتا ہے نیز اپنے قاری کو زیست کے جبر، ہولناکی اور اندیشوں سے آگاہ کرتا ہے اور ان کو جھیلنے اور ان کا مقابلہ کرنے کی بات بھی کرتا ہے۔

بعض حضرات نے جدیدیت کو ترقی پسندی کی توسیع اور بعض نے ترقی

پسندی کے رد عمل میں پیدا ہونے والا رجحان کہا ہے۔ محمد حسن اور وحید اختر کے خیال کے مطابق جدیدیت ترقی پسندی کی توسیع ہے۔ ان کی رائے میں بعض جدید شاعروں کے یہاں احتجاج کی لہر بہت قوی ہے۔ ان کے یہاں امید، حرکت اور روشنی پر ایمان تازہ کرنے پر زور ہے۔ اس لیے ان کو ترقی پسندی کی توسیع کرنے والے جدید شعراء کے طور پر شمار کیا جاسکتا ہے۔

خلیل الرحمٰن اعظمی نے حصول آزادی اور تقسیم ہند کے حادثے کے بعد ترقی پسندی کے آدرشوں، خوابوں اور نشوں کے طلسم کے ٹوٹنے، نئی نسل کے قدیم مذہبی اور روحانی تصورات کی وراثت سے محروم ہو جانے، انسان کی مادی ترقیات اور سائنسی فتوحات کے باوجود اس کی نارسائی، ناآسودگی اور بین الاقوامی سطح پر سیاسی اور سماجی آدرشوں کے ٹوٹ بکھرنے کا ذکر کیا ہے

> "اس دور میں گذشتہ عقائد سے انحراف یا بغاوت نے خود اپنی جگہ پر ایک مسلک یا عقیدے کی جگہ لے لی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ اس دور کی شاعری میں کسی قسم کی پیچیدگی نہیں ہے۔ یہ شاعری عام طور پر بیانیہ، خطابیہ اور پیامیہ ہے اور اس کی منطق بہت سیدھی سادی ہے۔ یہ شاعری تبلیغ و تلقین کرتی ہے یا جذبات و احساسات کو براہ راست اکساتی ہے۔ حب وطن، اتحاد قومی، آزادی، جمہوریت، اشتراکی سماج، نئی صبح، سرخ سویرا، بغاوت، تخریب، انقلاب اور اس طرح کے بہت سے نعرے اور نشے موجود تھے اور ہمارا شاعر اسی کے سہارے زندگی کی تلخیوں اور ناہمواریوں کو جھیلتا یا اس کے بارے میں رد عمل کا اظہار کرتا تھا حصولِ آزادی اور تقسیم ہند کے بعد ان نعروں اور نشوں کا

اور ان خوابوں اور آدرشوں کا طلسم جس طرح ٹوٹا وہ ایک ایسی حقیقت ہے جس کی طرف سے آنکھ بند کر لینا کوئی سیاسی مصلحت ہو تو ہو لیکن کسی حساس شاعر و ادیب کو اس شکست کے احساس سے نہیں بچایا جا سکتا، خاص طور پر اس نسل کو جو جدید علوم کے زیر سایہ رہ کر قدیم مذہبی اور روحانی تصورات کی وراثت سے محروم ہے۔ اس لیے کہ اس سرمایہ کو خود اس کے پیش رووں نے ازکار رفتہ سمجھ کر پہلے ہی دفن کر دیا تھا۔ انسان کی مادی ترقیات اور سائنسی فتوحات کے باوجود اس کی نارسائیوں اور ناآسودگیوں کا احساس ایک طرف ہے تو دوسری طرف بین الاقوامی سطح پر سیاسی اور سماجی آدرشوں کا حشر۔ نتیجہ یہ ہے کہ اس صورت حال نے بنے بنائے راستوں کو گم کر دیا۔" ۱۱

واقعہ یہ ہے کہ آزادی کی جنگ، ہندوستان کی تقسیم کے حادثے اور صنعتی انقلاب نے انسانی زندگی کے اطوار اور طرز فکر کے ساتھ ادب کی سطح پر بھی نمایاں تبدیلیوں کو جنم دیا۔ انسانی خلوص اور اخلاقی و تہذیبی اقدار متزلزل ہوئیں، انسانی اعتماد کے باہمی رشتے اور روابط پر کاری ضرب پڑی اور خوف و ہراس کی فضا پیدا ہوئی۔ چنانچہ معاشرے کی اس مسخ شدہ صورت حال اور حقیقت کے ان کربناک مظاہر نے انسانی خوابوں کو اس طرح چکنا چور کر دیا کہ خوف، بے اعتمادی، نارسائی اور اداسی نے نئی نسل کو اپنے حصار میں لے لیا۔ نتیجتاً ترقی پسند تحریک کے بنیادی نظریات یعنی اشتراکیت، اجتماعیت اور سماجی مساوات کا تصور مصنوعی نظر آنے لگا۔ انقلاب اور بغاوت کے نعرے کھوکھلے دکھائی دینے لگے۔ روشنی کا سراغ مسائل کی تیرگی میں کھو گیا، انسانیت کی قصیدہ خوانی کے بجائے اسکی نوحہ خوانی کا

وقت آگیا، انسان کے تمام سہارے اس سے چھن گئے اور وہ بے سہارا زندگی کے بے کنار صحرا میں خود کو اکیلا محسوس کرنے پر مجبور ہو گیا۔ ایسی حالت میں ظاہر ہے کہ ترقی پسندانہ فکری وضاحت اور بلند بانگ لہجے کے جائے نفسیاتی پیچیدگی، تہہ داری اور زیرِ لب خود کلامی کی کیفیت کا پیدا ہونا اور معاشرے کے انتشار کے ردِ عمل کے طور پر اجنبیت کے احساس کا غالب آجانا عین فطری تبدیلی تھی۔ چنانچہ گرد و پیش کی زندگی سے بے تعلقی کی خواہش اور شعری سطح پر بیزاری اور برہمی کا اظہار عمل میں آنے لگا۔ فرد کے اجتماعی رشتوں کی جگہ پر صرف اس کے ذاتی رشتے کو اہمیت دی جانے لگی اور شعری اساس پر صورت پذیر ہونے والا ہر تجربہ ذات کے حوالے سے منکشف ہونے لگا۔ اجتماعیت کے تصور پر انفرادیت کی فوقیت کو تسلیم کیا گیا۔ ادب میں مقصدیت، نظریہ سازی، نعرے بازی نیز سیاسی اور سماجی پروپیگنڈے سے انحراف اور انسانی مسائل کو داخلی طور پر محسوس کرتے ہوئے ذات کے حوالے سے اظہار کرنے کے طریقہ کار نے جدیدیت کا روپ اختیار کر لیا۔

☆☆☆

# جدید غزل کی طرف

غزل میں جدیدیت کا اظہار گرچہ 1955ء سے 1960ء کے درمیان ہونے لگا تھا لیکن 1970ء تک جدید غزل نے اپنی شناخت قائم کرلی تھی۔ جدید شعراء نے اثبات و انکار کی کشمکش میں خود کو منتشر ہوتے ہوئے دیکھا۔ شاعری کے حوالے سے نئی تہذیب اور نئی دنیا کی تغیر پذیر سچائیوں کی تفہیم کی کوشش کی اور زندگی کے سچے آہنگ کو دریافت کرنا چاہا اس لیے جدید شعراء نے سچ اور جھوٹ، اچھے اور برے اور کفر و ایمان کی شناخت کے لیے کسی بنے بنائے پرانے سانچے کا استعمال نہیں کیا۔ یہی وجہ ہے کہ طے شدہ نظریوں، فارمولوں اور وقتی و ہنگامی نصب العین سے انکار جدید شاعری کی نمایاں خصوصیت بن کر سامنے آیا۔ پرانے سہاروں کو چھوڑ کر صرف ذاتی تجربے، مشاہدے اور ادراک کی مدد سے دنیا کی حقیقت کو دریافت کرنے کا عمل یقیناً تلاش و جستجو کی نوعیت کو جنم دیتا ہے، نئی حقیقتوں کی موجودگی کا احساس دلاتا ہے، زندگی کے صحرا کی وسعتوں میں تنہا ہونے اور تنہائی کے کرب کی ترجمانی کرنے پر بھی مجبور کرتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ جدید غزل کو کسی فرسودہ خانے میں فٹ نہیں کیا جاسکتا۔ وہ نہ قنوطی شاعری کے ذیل میں آتی ہے نہ رجائی شاعری کے، وہ نہ اشتراکیت پر اصرار کرتی ہے نہ سیاست پر، وہ نہ ہوسناکی کی طرف اشارہ کرتی ہے نہ معاملہ بندی کی طرف، بلکہ اپنے مخصوص ایمائی، استعاراتی، علامتی اور پیکری طریق کار کی مدد سے عالمگیر انسانی جذبات و محسوسات کو اپنے دائرہ اظہار میں لے لیتی ہے۔

غزل کی بنیادی روایت، اس کے رمزیاتی اور ایمائی انداز کی بدولت پیدا ہونے والی تہہ داری اور پہلو داری میں پنہاں ہے۔ جدید غزل بھی اس بنیادی روایت سے جڑی ہوئی ہے جس کو اردو شاعری کی بنیاد بھی کہا جاسکتا ہے۔ یہ بجا ہے کہ جدید غزل کی لفظیات میں اور اس کے استعمال کے طریقے میں فرق آیا ہے نیز اس کے استعارے اور علامتیں بدل گئی ہیں، لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ نئی سچائیوں کے اوراک اور اظہار کے لیے پرانی تشبیہات اور استعارات موزوں نہیں تھے یہ سانچے اور وسیلے نئے موضوعات کی نئے انداز میں پیش کش اور ترسیل کے لیے ناکافی اور محدود ثابت ہوئے، جس کے باعث نئے اسلوب کی ضرورت محسوس کی گئی۔ اس لیے نئی تشبیہات اور علامتیں وضع ہوئیں نیز ذاتی تجربات و تاثرات اور حسی محسوسات کی سطح پر نئے نئے پیکر صورت پذیر ہوئے جس کا خوش آیند نتیجہ یہ ہوا کہ اپنی مٹی کی مہک اور آب و ہوا کے اثرات نے غزل کو زندگی سے اس قدر قریب کردیا کہ وہ شاعری کی اہم ترین صنف سمجھی جانے لگی۔ ترقی پسندی کے خاتمے کے بعد یہ ایک تاریخ ساز واقعہ ہے۔

تخلیقی عمل کی بھٹی سے گذرنے کے بعد زبان میں زندگی کی وسعتوں کو محیط کرنے کا ہنر پیدا ہو جاتا ہے۔ جدید غزل گو شعراء نے زبان کا تخلیقی استعمال کیا۔ اس میں نئی توانائی، تازگی اور تاثیر پیدا کی۔ شاعری کے منظرنامے کو وسعت دی اور اس میں ایسے نئے ابعاد تلاش کیے جن کی جانب پیشرو شاعری کی نظریں نہیں جاتی تھیں۔ مناظر فطرت کے نئے گوشوں، شعری زندگی کی نئی پیچیدگیوں کے ساتھ ساتھ جمادات، نباتات اور حیوانات کی مانوس دنیا تک سے نئے غزلیہ شعری اظہار کے لیے استعارے، علامتیں اور پیکر اخذ کیے گئے اور قدیم علامتوں کی تجدید بھی کی گئی۔ جدید شاعروں نے زبان کی نئی مجازی اور تخلیقی

شکلوں کو استعمال کرنے میں زبردست توانائی کا ثبوت دیا۔ جدید شعراء کی بعض علامتوں، استعاروں اور پیکروں پر نجی، ذاتی اور مبہم ہونے کا گمان ہوتا ہے لیکن ان کے تلازماتی رشتوں کی گرہیں زیادہ سخت نہیں ہیں کہ قاری و سامع کے ذہن پر اپنے معانی اور اس کے متعلقات کا اظہار نہ کر سکیں

ذبح کرنے پڑے شہر بیدار میں، جب بھی خوابوں کے جنگلی کبوتر مجھے
اپنے ہی خون سے صبح لتھڑا ملا، خوشبوؤں سے بھرا میرا بستر مجھے
(نشتر خانقاہی)

بھیڑیے اور اشتراک شدہ
بیچ میں اک ہرن ہلاک شدہ
(مظفر حنفی)

ان اشعار میں جنگلی کبوتر، بھیڑیے اور ہرن وغیرہ ایسی علامتیں ہیں جو عالم حیوانات سے ماخوذ ہیں اور اپنے تخلیقی سیاق و سباق کے ساتھ شعری تجربے کی بنیادی خصوصیت کو اپنے تلازماتی رشتوں کی مدد سے ابہام کے شفاف پردے میں نمایاں کرتی ہیں۔ جدید شعراء نے روایتی علامتوں اور پیکروں کی تجدید بھی کی اور نئی علامتوں اور پیکروں اور استعاروں کے امکانات کو بھی دریافت کیا نیز نئے سرے سے علم الاصنام، انسانی تہذیب اور مذہبی روایات سے بھی استفادہ کیا۔ مختصراً کہا جاسکتا ہے کہ زبان کے تخلیقی استعمال کا یہ رجحان استعارہ سازی، علامت نگاری اور پیکر تراشی سے گزرتا ہوا تخلیقی حرکیت تک پہنچا۔ واقعہ ہے کہ لسانی تجربے کو تخلیقی حرکیت بنانے میں جدید شاعروں نے اپنی بے پناہ تخلیقی قوتوں اور صلاحیتوں کا ثبوت دیا ہے۔

جدید غزل کے ابتدائی خال و خط کی نشاندہی کے لیے نقادوں نے فراق

اور یگانہ کے شعری رویوں کو مشعل راہ بنایا ہے۔ دراصل زندگی کی نئی اقدار اور نئے موضوعات کی عکاسی کے لیے جس مکمل شعری طرز عمل کی ضرورت تھی اس کی جھلکیاں یا اس کے مختلف اجزاء، سودا کے لہجے کے طمطراق، میر کے گداز، حالی کی سادگی، جرأت وانشاء کے طنز و تمسخر، حسرت و فانی کے تغزل اور اقبال کی وسیع النظری اور خود آگاہی کے اظہار میں بھی دیکھے جا سکتے ہیں لیکن ماضی قریب میں داخلی حوالوں کے ذریعے نئے موضوعات و مسائل کی پیشکش فراق کی غزل میں پائی جاتی ہے اور روایتی غزل کی مجہولیت کے برعکس جارحانہ پن، برگشتہ مزاجی اور کروفر یگانہ کی غزل میں بڑی آب و تاب کے ساتھ سامنے آتا ہے۔

شمس الرحمٰن فاروقی نے ہندوستان کی نئی غزل پر اظہار خیال کرتے ہوئے اردو غزل کے دو بڑے اسالیب کا ذکر کیا ہے۔ ان کے مطابق یہ دونوں بڑے اسالیب میر تقی میر اور مرزا محمد رفیع سودا کے ہیں جو آیندہ زمانوں کی شاعری پر اثر انداز ہوتے رہے ہیں۔ فاروقی صاحب نے فراق کو میر کے لہجے کا شاعر اور یگانہ کو سودا کے اسلوب کا نمایندہ کہا ہے۔ ان کے خیال میں ان شعراء کا مزاج بالکل نیا تو نہ تھا کیونکہ ان کے یہاں وہ مسلسل استفسار و تجسس نہیں ملتا جو نئے مزاج کا خاصا ہے مگر یگانہ نے پیش پا افتادہ اور غیر ضروری الفاظ کے اخراج کی جو کوشش کی اور زندگی کی ناہمواریوں پر جس طرح غم و غصہ کا اظہار کیا اور فراق نے اپنے یہاں میر کے لہجے کی بازیافت کا عمل جس طرح کیا اس نے نئی شاعری کے لیے راہ ضرور ہموار کی۔ ۱۲۰

جدید غزل کے ابتدائی شعراء میں ناصر کاظمی اور خلیل الرحمٰن اعظمی کے نام لیے جاتے ہیں۔ عہد جدید کی تہذیبی شکست و ریخت، انسانی اقدار کی پستی، نارسائی، اداسی، خوف اور احساس تنہائی جو اس وقت کے آدمی کے ذہن میں

پیدا ہوا، اس کے باقاعدہ اظہار کی نشاندہی اولاً مذکورہ دونوں شعراء کے یہاں ک
جاسکتی ہے۔ اس عہد میں غزل کی روایتی اور فرسودہ لفظیات اور پرانے مسلمات
از سر نو غور کیا گیا۔ رسمی مضمون آفرینی، فرسودہ طرز بیان اور تصنع کو خیرباد ک
گیا۔ فطری، غیر رسمی اور انفرادی شعری اظہار کی راہیں ہموار ہوئیں۔ روای
سطحیت اور یکسانیت کی دھند سے باہر نکلنے کی غرض سے بعض کلاسیکی شعراء ک
بازیافت کی کوشش بھی کی گئی۔ جدید غزل کے اولین شعراء میں مثلاً ناصر کاظم
خلیل الرحمٰن اعظمی اور ابن انشا کے یہاں میر کے لہجے کی خوشبو عموماً محسوس ک
جاسکتی ہے جس کا اعتراف مذکورہ شعراء نے بذات خود بھی کیا ہے۔ بعد کے
شعراء میں ظفر اقبال، حسن نعیم، اور نشتر خانقاہی نے غالب سے اپنا رشتہ جوڑنے
کی کوشش کی۔ یہ بات کہنے کی ہے کہ جدیدیت کے سارے اولین علمبردار وا
کے یہاں کسی حد تک کلاسیکی دروبست اور نظم وضبط بھی پایا جاتا ہے۔

مذکورہ بالا شعراء کے دوش بدوش یا ان کے بعد جن شاعروں کے یہاں
نئی فضا اور نیا لہجہ ابھر کر آیا اور جن شعراء کی غزل نے اردو شعروادب کو نئی سمت
رفتار سے روشناس کرایا ان میں شکیب جلالی، سلیم احمد، منیر نیازی، شاذ تمکنت
ظفر اقبال، وزیر آغا، حسن نعیم، شہریار، محمد علوی، مجید امجد، احمد فراز، سا
فاروقی، وحید اختر، مظہر امام، نشتر خانقاہی، بشر نواز، ندا فاضلی، فضیل
جعفری، بشیر بدر، جون ایلیا، سلطان اختر، شہزاد احمد، بانی، مظفر حنفی، منظور ہاشمی
مخمور سعیدی اور زیب غوری وغیرہ کے نام اہم ہیں۔ ان کے علاوہ اور بھی بہت
سے نام لیے جاسکتے ہیں۔ آیندہ صفحات میں چند منتخب جدید شعراء کی غزل گو
کے حوالے سے پیکر تراشی کا تجزیہ پیش کیا جاتا ہے۔



# ناصر کاظمی

ناصر کاظمی نے ایک جگہ لکھا ہے

"میں تو موسیقی اور مصوری کو بھی اپنی روایت سمجھتا ہوں۔ اس
کی وجہ یہ ہے کہ مصوری اور موسیقی انسانی تہذیب کے لاشعور
میں محفوظ رہتی ہیں اور ان کے شعور کا اظہار شاعری ہے
موسیقی اور مصوری شاعری کی آنکھیں ہوئیں۔" ۱۳

ناصر کاظمی نے مصوری اور موسیقی کو شاعری کی دو آنکھوں کے مترادف قرار دیا ہے۔ گویا شاعر نے گوش اور چشم کو وجدان کے دو اہم وسائل کی شکل میں دیکھا ہے۔ واقعہ ہے کہ ناصر کاظمی نے اپنی شاعری میں ان وسائل کی مدد سے حیات وکائنات کی کثیر العناصری اور گوناگونی کو نہ صرف یہ کہ ایک دھاگے میں پرویا ہے بلکہ ان کو سمجھنے اور سمجھانے کی دعوت بھی دی ہے۔ شاید یہی سبب ہے کہ ناصر کاظمی کی غزلیہ شاعری میں بصری اور سماعی پیکروں کی بہتات ہے۔ وہ اشیا اور جذبات واحساسات کے درمیانی رشتے کو ان ہی کی مدد سے متعین کرتے ہیں۔

ناصر کاظمی نے یوں تو شعری پیکر تراشی کے عمل میں بیشتر حواس سے کام لیا ہے جس کی وجہ سے ان کے یہاں کثیر الجہات اور مختلف اقسام پیکر نظر آتے ہیں لیکن یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ بصری اور سماعی پیکروں کی کثرت ان کے

مخصوص شعری اسلوب کا امتیاز بن جاتی ہے اور ان کو گنجینۂ معنی کا طلسم بھی بناتی ہے۔
ناصر کاظمی کے اسلوب شعر میں جہاں رومان کی مٹھاس ہے وہیں فکری ملاحت کا احساس بھی ہوتا ہے۔ ان کی روح میں بسے ہوئے شہر اور اس شہر پر چھائی ہوئی رات نے ان کی مخصوص اداسی کو جنم دیا ہے۔ یہی اداسی شعر میں نالہ آفرینی کی شکل اختیار کرتی ہے اور قاری و سامع سے درد کا ایک منفرد رشتہ قائم کرلیتی ہے۔ شاعر کی اس تخلیقی اداسی میں خود آگہی کا وہ جوہر بھی پنہاں ہے جو اس کے تمام تخلیقی سفر کو محیط ہے۔ تقسیم ہند کے نتیجے میں برپا ہونے والے فسادات اور فسادات کے سبب عمل میں آنے والی ہجرت نے انسانی ذہن کو بری طرح متاثر کیا۔ ناصر کاظمی بھی اس المیے سے متاثر ہوئے۔ ان کی اداسی (جس کو یہاں تخلیقی اداسی کہا گیا ہے) نے ان کو نہ صرف خود آگہی اور خود نگہی سے ہمکنار کیا بلکہ ان کی شاعری میں ایک نئے پر تاثر اور بسیط احساس نیز تخلیقی زبان کی شکل اختیار کرلی۔ چنانچہ "شہر" "رات" اور "اداسی" جیسے الفاظ نے ان کی غزل میں کلیدی حیثیت اختیار کرلی اور گھر، تنہائی، جدائی، ویرانی، سناٹا، چراغ، پتھر، آوارگی اور جنگل وغیرہ کلیدی الفاظ کے تلازمات کے طور پر سامنے آجائے۔ ناصر کاظمی جب اپنے کلیدی الفاظ اور ان کے تلازمات کے ذریعہ اپنے حسی تجربے کو سماعی پیکر کی صورت میں پیش کرتے ہیں تو اس کا اظہار اشعار میں اس طرح ہوتا ہے

دل تو میرا اداس ہے ناصر
شہر کیوں سائیں سائیں کرتا ہے

ہم نے دیکھے ہیں وہ سناٹے بھی
جب ہر ایک سانس صدا ہوتی ہے

سب اپنے گھروں میں لمبی تان کے سوتے ہیں
اور دور کہیں کوئل کی صدا کچھ کہتی ہے

سناٹوں میں سنتے ہیں
سنی سنائی کوئی بات

ہوائے صبح نے چونکا دیا یوں
تری آواز جیسے دل سے گذری

زاغ و زغن کی چیخوں سے
سارا جنگل گونج اٹھا

اک دھوم ہے گلی گلی میں
آباد رہے دیار کچھ دیر

کڑے کوسوں کے سناٹے ہیں لیکن
تری آواز اب تک آرہی ہے

ریگ رواں کی نرم تہوں کو چھیڑتی ہے جب کوئی ہوا
سونے صحرا چیخ اٹھتے ہیں آدھی آدھی راتوں کو

میٹھی بولی میں پپیہے بولے
گنگناتا ہوا جب تو نکلا

چیخ رہے ہیں خالی کمرے
شام سے کیسی تیز ہوا ہے

ریل کی گہری سیٹی سن کر
شام کا جنگل چیخ اٹھا ہے

ان اشعار میں اپنے دل کی اداسی کے سبب پورے شہر کو سائیں سائیں کرتے ہوئے محسوس کرنا ایک ایسے سماعی پیکر کی تخلیق کرتا ہے جس کے پس منظر میں اداسی کی ایک بھر پور تصویر موجود ہے۔ سانس کا صدا ہو جانا، سناٹے کی گہرائی کا بیان ہے۔ سب کے گھروں میں لمبی تان کر سوتے وقت دور کوئل کی صدا کا کچھ کہنا، آمد صبح کے سہانے منظر کو مجسم کرتا ہے۔ سنی سنائی بات کو سناٹے میں دوبارہ سننا بازگشت کی سماعی تصویر ابھارتا ہے۔ ہوائے صبح کا اس طور چونکانا جیسے محبوب کی آواز دل سے ہو کر گذری ہو، اداسی اور ہجر کی تصویر کشی کرتا ہے۔ زاغ وزغن کی چیخوں سے سونے جنگل کے چیخ اٹھنے کا سماعی پیکر کسی افتاد کے پیش خیمے کے طور پر سامنے آتا ہے۔ گلی گلی میں دھوم مچنا اور دیاروں کا کچھ دیر آباد رہنا ایسے سماعی پیکر کی تشکیل کرتا ہے جو مسرت کی ان مختصر ساعتوں کی نشاندہی کرتا ہے، جن کا لازمی نتیجہ تنہائی اور اداسی کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔ کڑے کوسوں کے سناٹوں میں کسی کی آواز کا مسلسل آنا ایسے سماعی پیکر کو مرتسم کرتا ہے جو دوری اور ہجر کی کیفیت سے لبریز ہے۔ ریگ رواں کی نرم تہوں کو ہوا کے چھیڑنے سے آدھی رات میں سونے جنگل کا چیخ اٹھنا شکست سکوت کی فضا کو مجسم کرتا ہے۔ یہاں سونے جنگل کی چیخ انسانی سکون اور اداسی کی چیخ بھی ہو سکتی ہے۔ محبوب کی گنگناہٹ میں پپیہے کے میٹھے سروں کو تلاش کر لینا سماعت کی سحر کاری ہے۔ شام کے وقت ہوا کا تیز ہو جانا اور خالی کمروں کا چیخنا ایک پر ہول ویرانی کی تجسیم کرتا ہے اور ریل کی گہری سیٹی سے شام کے جنگل کا چیخ اٹھنا ہجر کی کیفیت کی صورت گری کرتا ہے۔ یہ تمام پیکر ناصر کاظمی کے اسلوب شعر کی انفرادیت کی جانب

واضح اشارہ کرتے ہیں۔ بہ طور خاص ان کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے مانوس حسی تجربوں کو ایسی نئی زبان میں پیش کیا ہے جس پر ان کے اپنے طرز فکر و پیش کش کی مہر لگی ہوئی ہے۔ وہ ذاتی تجربات کو قطعی ذاتی انداز میں بیان کرنے پر قادر نظر آتے ہیں۔ اسی طرح جب وہ اپنے اندرون میں بسے ہوئے اداسی کے شہر اور اس شہر کی رات کی تصویر کشی کرتے ہیں تو ان کا بصری اور اک توانا اور دلکش پیکر ابھارنے لگتا ہے۔ اور ان کی شاعری میں مانوس صورتیں اور دیکھی بھالی حالتیں بھی تخلیقی اسرار کے باعث قاری و سامع کو حیرت و استعجاب سے ہمکنار کر دیتی ہیں

ہمارے گھر کی دیواروں پہ ناصر
اداسی بال کھولے سو رہی ہے

ہجومِ یاس ہے اور منزلوں اندھیرا ہے
وہ رات ہے کہ ستارے نظر نہیں آتے

یہ آج راہ بھول کے آئے کدھر سے آپ
یہ خواب میں نے رات میں دیکھا تھا خواب میں

نیندیں بھٹکتی پھرتی ہیں گلیوں میں ساری رات
یہ شہر چھپ کے رات کو سوتا ہے آب میں

کیسا سنسان ہے سحر کا سماں
پتیاں محوِ یاس گھاس اداس

تنہا تنہا پھرتے ہیں
دن ویراں آنکھیں بے نور

خاک اڑاتے ہیں دن رات
میلوں پھیل گئے صحرا

اب تو رستے میں خاک اڑتی ہے
سب کرشمے تھے باغ میں گل کے

پھر اک نشاط بے خودی میں
آنکھیں رہیں اشک بار کچھ دیر

آنکھیں تھیں کہ دو چھلکتے ساغر
عارض تھے کہ شراب تھرتھرائے

راہوں پہ ادا ادا سے رقصاں
آنچل میں حیا سے منہ چھپائے

اڑتی ہوئی زلف یوں پریشاں
جیسے کوئی راہ بھول جائے

آج ہم نے تمام حسنِ بہار
ایک برگِ گلاب میں دیکھا

تو جو ناگاہ سامنے آیا
رکھ لیے میں نے ہاتھ آنکھوں پر

میں دیکھتا ہوں تو بس دیکھتا ہی رہتا ہوں
وہ آئینے میں بھی اپنے ہی رنگ چھوڑ گیا

اداسی کا گھر کی دیواروں پر بال کھولے ہوئے سونا، یاس کے سبب منزلوں کے تاریک ہو جانے کو ایسی گہری رات سے تشبیہہ دینا جس میں ستارے بھی نظر نہیں آتے، محبوب کی آمد کو راستہ بھول کر آجانے والے اور خواب میں دیکھے ہوئے خواب سے تعبیر کرنا، رات کو آنکھ کے شہر کا پانی میں چھپ کر سو جانا اور نیندوں کا ساری رات گلیوں میں بھٹکتے پھرنا، پتیوں کے محو یاس ہونے اور گھاس کے اداس ہو جانے کے باعث سحر کا سنسان ہونا، تنہائی کے سبب دن کا ویران اور آنکھوں کا بے نور ہونا، شب و روز کے خاک اڑانے سے دور تک صحرا کا پھیل جانا، باغ میں گل کے نہ ہونے سے راہوں میں خاک اڑنا، نشاط بے خودی میں آنکھوں کا کچھ دیر اشک بار رہنا، آنکھوں کا دو چھلکتے ہوئے ساغروں اور عارض کا تھرتھراتی ہوئی شراب کا استعارہ بن جانا، حیا سے آنچل میں منہ چھپا کر ادا اداسے راہ میں رقص کرنا، راہ بھولے ہوئے آدمی کی طرح زلفوں کا منتشر ہونا، تمام حسن بہار کا ایک برگ گلاب میں سمٹ آنا، محبوب کے اچانک دیدار کی تاب نہ لا کر آنکھوں پر ہاتھ رکھ لینا اور آئینے میں ہمیشہ محبوب کے رنگوں کا دیکھنا وغیرہ ایسے شعری تجربات ہیں جو ان اشعار کی پیکریت کو نمایاں کرتے ہیں اور ان پیکروں میں بصری ادراک کی کارفرمائی اور توانائی کو ظاہر کرتے ہیں۔ یہ تمام پیکر اداسی کی تصویریں بھی پیش کرتے ہیں اور جمالیاتی تجربوں کے متنوع نیز دلکش نقوش بھی ابھارتے ہیں۔ ناصر کاظمی نے ان شعری پیکروں کی مدد سے اپنے جذبے اور احساس کو جیسے گفتگو کے رموز سے آشنا کر دیا ہے۔ ان پیکروں میں حس باصرہ کو متحرک کرنے والے عناصر مثلاً رنگ اور روشنی کے ساتھ ہی تحرک کی خصوصیت بھی شامل ہے جو ان

کی پیچیدگی، معنویت اور تازہ کاری میں اضافہ کرتی ہے۔ بصری اور سماعی پیکروں کے علاوہ ناصر کاظمی نے محسوساتی، یادداشتی، لمسی اور مخلوط پیکروں کا استعمال کرکے اپنے شعری منظر نامے کے رنگوں میں نوع پیدا کیا ہے

محسوساتی پیکر

سورج سر آپہنچا ہے
گرمی ہے یا روزِ جزا ہے

بہت ہی سادہ ہے تو اور زمانہ ہے عیار
خدا کرے کہ تجھے شہر کی ہوا نہ لگے

میں کیوں پھرتا ہوں تنہا مارا مارا
یہ بستی چین سے کیوں سورہی ہے

دھیان کی سیڑھیوں پہ پچھلے پہر
کوئی چپکے سے پاؤں دھرتا ہے

وہی دنوں میں تپش ہے وہی شبوں میں گداز
مگر یہ کیا کہ مری زندگی میں سوز نہ ساز

گرمی کی شدت میں روز جزا کی حدت محسوس کرنا، سادگی کے سبب محبوب سے زمانے کی عیاری اور شہر کی ہوا سے دور رہنے کے لیے کہنا، بستی کے چین سے سونے اور اپنے تنہا مارے مارے پھرنے کی وجہ سے استفہامیہ کیفیت کا پیدا ہونا، کسی کا دھیان کی سیڑھیوں پر چپکے سے پاؤں دھرنا، اور روز و شب میں پہلی سی تپش

اور گداز ہونے کے باوجود اپنی زندگی کو سوز و ساز سے عاری محسوس کرنا، ایسے مظہر احساس کی تجسیم کرتا ہے جس میں محسوسات کی چلتی پھرتی ہوئی تصویریں نہ صرف نظر آتی ہیں بلکہ شاعر کے داخلی تجربات کی تخلیقی ترسیل کا ذریعہ بن جاتی ہیں اور شعر کی خارجی سطح کو بھی پر رونق نیز معنی خیز بناتی ہیں۔

یادداشتی پیکر

وہ کوئی دوست تھا اچھے دنوں کا
جو پچھلی رات سے یاد آرہا ہے

رونقیں تھیں جہاں میں کیا کیا کچھ
لوگ تھے رفتگاں میں کیا کیا کچھ

یاد ہیں مرحلے محبت کے
ہائے اس بے کلی میں کیا کچھ تھا

وہی اداس روز و شب وہی فسوں وہی ہوا
ترے وصال کا زمانہ یاد آکے رہ گیا

تو جہاں چند روز ٹھہرا تھا
یاد کرتا ہے تجھ کو آج وہ گھر

اچھے دنوں کے دوست کا پچھلی رات سے یاد آنا، پرانے لوگوں کی وجہ سے پرانی رونقوں کا یاد آنا، محبت کے مراحل کے حوالے سے عشق کی بے کلی کو یاد کرنا، روز و شب کی اداسی اور افسوں کے باعث محبوب کے وصال کے زمانے کی یاد آنا اور کسی

گھر میں چندروزہ قیام کے حوالے محبوب کو یاد کرنا وغیرہ کتابِ یاد کے اوراق کو اس طرح کھولتا چلا جاتا ہے کہ ماضی کی تاریکیاں روشن ہونے لگتی ہیں اور صحن ذہن ودل تصویروں سے بھر جاتا ہے۔ یہ تمام تجرباتِ شعری خوبصورت یادداشتی پیکروں کی تجسیم کرتے ہیں نیز قاری و سامع کے پردۂ ادراک پر شاعر کے جذبات و محسوسات کو من وعن منتقل کر دیتے ہیں۔

**لمسی پیکر**

ایک دم اس کے ہونٹ چوم لیے
یہ مجھے بیٹھے بیٹھے کیا سوجھی

پھول سے ناچتے ہیں ہونٹوں پر
جیسے سچ مچ کسی کو چوم لیا

چاند نکلا تو ہم نے وحشت میں
جس کو دیکھا اسی کو چوم لیا

اچانک محبوب کے ہونٹ چوم لینا، کسی کو چوم لینے کے تصور سے ہونٹوں پر پھول سے ناچنے لگنا، اور چاند کے طلوع ہونے پر طاری ہونے والی وحشت کے سبب جس کو دیکھنا اسی کو چوم لینا وغیرہ لمسی احساس کے حوالے سے جن پیکروں کی تجسیم کرتا ہے وہ ترسیلِ مفاہیم کے ساتھ نفسیاتی دریچوں سے پردے بھی اٹھاتے ہیں۔

## مخلوط پیکر

پھر چمکنے لگیں سونی راہیں
ساربانوں کی صدا پھر آئی

آنکھ جھپکوں تو شرارے برسیں
سانس کھینچوں تو رگِ جاں چمکے

بس ایک موتی سی چھب دکھا کر بس ایک میٹھی سی دھن سنا کر
ستارۂ شام بن کے آیا برنگ خواب سحر گیا وہ

خوشی کی رت ہو کہ غم کا موسم نظر اسے ڈھونڈتی ہے ہر دم
وہ بوئے گل تھا کہ نغمۂ جاں مرے تو دل میں اتر گیا وہ

پہلے شعر میں سونی راہوں کا پھر چمکنا قوت باصرہ کو نیز ساربانوں کی صدا کا پھر آنا قوت سامعہ کو متحرک کرتا ہے۔ یہاں پھر کا لفظ مذکورہ حسوں کی مدد سے ماضی کو حال کے آئینے میں پیش کرتا ہے۔ دوسرے شعر میں آنکھ جھپکنے پر شراروں کا برسنا اور سانس کھینچنے پر رگِ جاں کا چمکنا وغیرہ بصارت اور محسوسات کی راہ سے ایسے تجربات کی تصویر اتارتا ہے جو عصری کرب کے رنگوں کی گہرائی کو واضح کرتے ہیں۔ تیسرے شعر میں باصرہ اور سامعہ کو متحرک کرنے کے لیے موتی سی چھب، میٹھی سی دھن، ستارۂ شام اور خواب سحر کی تراکیب کا استعمال کیا گیا ہے اور اس طرح ساعتِ وصل کے اختصار کے تصویر کشی کی گئی ہے۔ چوتھے اور آخری شعر میں حس شامہ کی مسحور کن فضا، حس سامعہ کی نغمہ افزا صدا اور قوت احساس کی گہرائی کے حوالے سے ہجر کی کیفیت کو تصویر بنا دیا گیا ہے۔ یہ تمام

مخلوط پیکر دو یا دو سے زیادہ حسوں کی نمایندگی کرتے ہیں اور مفاہیم کے نقوش نیز شعر کے حسن میں گہرائی پیدا کرتے ہیں۔

اس مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ ناصر کاظمی کی لفظی تصویریں نقش گری کے اعجاز اور صوتی آہنگ کے باوصف مصوری اور موسیقی سے گہرا ربط رکھتی ہیں۔ وہ بصارت اور سماعت کی حسوں سے عملی کام لیتے ہیں اور خوبصورت تہہ در تہہ اور روشن بصری اور سماعی پیکروں کی تخلیق کرتے ہیں۔ ان کی غزل میں مذکورہ دونوں اقسام کے پیکروں کے علاوہ دیگر انداز کے پیکر بھی وافر تعداد میں ملتے ہیں۔

ناصر کاظمی کی غزل میں رات، شہر، خالی گھر اور سنسان راستہ وغیرہ ان کی داخلی کیفیات کے اظہار کے تعلق سے مستعمل ہونے والے مخصوص الفاظ ہیں اور اداسی ایک ایسا کلیدی لفظ ہے جو مذکورہ مخصوص الفاظ کو اپنے حصار میں لیے رہتا ہے۔ اس طرح ناصر کاظمی کے بعض محدود موضوعات کو بھی انفرادی قوت میسر آتی ہے۔ ان کی تخلیقی انفرادیت دراصل اس امر میں مضمر ہے کہ انھوں نے اپنے درد، کرب، وحشت اور تنہائیوں کا اظہار محض ذاتی اندار میں کیا ہے۔ بقول شمس الرحمٰن فاروقی ''جارج ہربرٹ کی طرح ناصر کاظمی نے اکثر و بیشتر اپنے محدود علاقے کی کاشت اعلیٰ ترین طریقوں سے کی ہے۔'' ۱۴۰

ناصر کاظمی نے تصور کو تصویر بنانے میں تخیل کی مختلف نوعیتوں سے تخلیقی کام لیا ہے جس کی وجہ سے مفاہیم کے گہرے اور دل پذیر نقوش نمودار ہوئے ہیں۔ انھوں نے کہیں متضاد حسی تجربات کے تصادم سے تصویریں ابھاری ہیں اور کہیں غیر مرئی تصورات کو مرئی شکل دی ہے۔ ان کے تخلیقی عمل پر شعور کی گرفت مضبوط نظر آتی ہے، چنانچہ ان کے شعری پیکر قاری و سامع کو

خاصی تیزی کے ساتھ اپنے سحر میں اسیر کر لیتے ہیں۔ جیسا کہ بیشتر کہا جا چکا ہے کہ ناصر کاظمی کی غزل میں رات، شہر، سناٹا اور اداسی کی مدد سے بننے والے پیکر بار بار سامنے آتے ہیں۔ ان تمام پیکروں سے شاعر کی ذہنی پیچیدگی اور نفسیاتی کوائف کو سمجھا جا سکتا ہے اور شعری مزاج سے واقفیت حاصل کی جا سکتی ہے۔ نیز مذکورہ بنیادی پیکروں کے ساتھ ساتھ بہت سے ذیلی پیکر بھی جلوہ افروز ہوئے ہیں جو ان کی غزل کے حسن، معنویت اور انفرادیت میں مزید اضافہ کرتے ہیں۔



# خلیل الرحمٰن اعظمی

شکست خوردہ تہذیب، زندگی کے جبر، ہولناکی اور کسمپرسی کی غیر شائستہ فضا نے انسان کی داخلی کیفیات یا سائیکی کو اس طرح متاثر کیا ہے کہ انسان کے باطن میں ایک تصادمی کیفیت پیدا ہو گئی ہے۔ یہ تصادمی کیفیت خلیل الرحمٰن اعظمی کی شاعری میں واضح طور پر دیکھی جا سکتی ہے۔ انھوں نے خود اس تصادم کا ذکر اپنے تخلیقی سفر پر اظہار خیال کرتے ہوئے کیا ہے

> کاغذی پیرہن کی اشاعت کو اب دس سال ہو گئے ہیں۔ اس دوران میری زندگی میں بعض خوشگوار تبدیلیاں ہوئی ہیں جن کا اثر میری نظموں کی تہہ پر دیکھا جا سکتا ہے میری ذہنی تنہائی کسی نہ کسی صورت میں اب بھی برقرار ہے۔ اس کا تعلق اگر میری مادی ضرورتوں اور جبلی خواہشوں سے ہوتا تو میں اس سے اب تک نجات حاصل کر چکا ہوتا لیکن اس کی جڑیں زیادہ گہری ہیں اور سماجی زندگی اور انسانی اقدار کی وسعتوں میں پھیلی ہوئی ہیں۔ میری نظر میں انسانی اقدار کا جو تصور ہے اور میں جو خواب دیکھا کرتا ہوں اس کا ٹکراؤ قدم قدم پر میرے ماحول اور معاشرے سے ہوتا ہے اور میری روح غالب کی طرح فریاد کرتی رہتی ہے

ہزار حیف کہ اتنا نہیں کوئی غالبؔ
جو جاگنے کو ملا دیوے آ کے خواب کے ساتھ

"اس لیے میری نظمیں اور غزلیں اب بھی داخلی اور خارجی
حقیقت کے تصادم کی کہانیاں سناتی ہیں۔"[15]

ہر ذہین، حساس اور باشعور شخص کا ایک مخصوص مزاج اور معیار ہوتا ہے جو اس کی زندگی کی تمام تر وسعتوں پر اثرانداز ہوتا ہے۔ یہ مزاج و معیار اس کے سوچنے اور سمجھنے کے مخصوص طریقے اور اچھے برے کے درمیان امتیاز کرنے کے احساس کے نتیجے میں نمودار ہوتا ہے۔ جس کو ہم نے "داخلی تہذیب" سے تعبیر کیا ہے۔ ریست کے خارجی مظاہر جب بنیادی امتیاز و اختلاف کے سبب متذکرہ معیار و مزاج سے ٹکراتے ہیں تو داخلی تہذیب اور خارجی عوامل کا یہ تصادم فرد اور معاشرے کے تعلق کی بنیادیں ہلا دیتا ہے۔ شاعر کے خیالات سماجی رویوں اور رجحانوں سے ٹکراتے ہیں اور اس طرح اس کے یہاں کرب، ذہنی تنہائی، کسک اور ذاتی انتشار کا روپ اختیار کر لیتے ہیں نیز جب یہ اثرات شاعری بنتے ہیں تو کلیدی الفاظ کی مدد سے نئے نئے پیکروں کا روپ دھار لیتے ہیں۔ خلیل الرحمٰن اعظمی کی غزل میں چہرہ اور آئینہ کلیدی الفاظ کی حیثیت رکھتے ہیں اور نقش، پرچھائیاں، عکس، طلسم، نقاب، خواب، صورت اور چھاؤں جیسے الفاظ ان کے تلازمات کے طور پر سامنے آتے ہیں۔ داخلی آئینہ خانوں سے برآمد ہونے والی پرچھائیوں کے مربوط اور متحد شعری اظہار میں یہ کلیدی الفاظ اور ان کے تلازمات اس طرح روبہ عمل ہوتے ہیں کہ حقیقت کلی سامع و قاری کے ذہن پر روشن اور شفاف پیکروں کی شکل میں منکشف ہو جاتی ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ

پیکر تراشی دو مختلف سطحوں پر بیک وقت کام کرتی ہے۔ شاعر کی نگاہ جب عیاں خانۂ آب و گل پر پڑتی ہے تو اس سے شاعر کا نہاں خانۂ دل بھی تاثر قبول کرتا ہے اور اس کی شعری تصویر زندگی کی حقیقی آگہی کا وسیلہ بن جاتی ہے یعنی پیکر تراشی شعر کے مضمرات میں اس طرح دخل انداز ہوتی ہے کہ اس کو شعر کی روح کہا جا سکتا ہے۔
خلیل الرحمٰن اعظمی کی غزل کا منظر نامہ داخلی اور خارجی تہذیب کے تصادم، ذہنی تنہائی اور خوابوں کی شکست و ریخت کے ساتھ ساتھ ان کے مخصوص جمالیاتی ادراک سے تعمیر ہونے والے محسوساتی، بصری، یادداشتی، ذوقی، شامّی، حرکی اور اجتماعی پیکروں کا آئینہ خانہ معلوم ہوتا ہے۔

"خلیل الرحمٰن اعظمی کی غزلیہ شاعری میں بقول شمیم حنفی "روایت اور ترقی پسندی کی توسیع کے ہمراہ بھی نئی تخلیقی راہوں کی تلاش کا جو عمل نظر آتا ہے وہ ان کو ایسی انفرادیت سے ہمکنار کرتا ہے جو بہت کم شعراء کا مقدر ہوتی ہے۔" ١٦٧

واقعہ ہے کہ خلیل الرحمٰن اعظمی کے شعری اظہار نے ہم عصر موضوعات کو جس منفرد سطح پر چھوا ہے اس کے طفیل اردو غزل عصری حسیت کے قریب آگئی ہے۔ انھوں نے زندگی کے تہذیبی تنزل، اقدار کی شکست و ریخت، نئے انسان کے افکار و اعمال سے مترشح ہونے والی تشکیک، بے اعتمادی اور نارسائی کو نہ صرف یہ کہ دیکھا بلکہ محسوس بھی کیا ہے اور ذاتی زندگی میں ان تمام چیزوں کا سامنا بھی کیا ہے۔ یہی سبب ہے کہ ذات کے آئینے میں کائنات کے جلوں کو دیکھنے اور دکھانے کا جو رجحان خلیل الرحمٰن اعظمی کے یہاں نظر آتا ہے وہ ان کی غزل کو زمانی اور مکانی حصاروں سے ماورا کر دیتا ہے حس کا اثر ان کی پیکر تراشی پر بھی صاف دکھائی دیتا ہے۔ ان کا ذہن چونکہ تجریدی ہونے کے ساتھ ساتھ تجسیمی بھی ہے اس لیے ان کی غزلوں میں مختلف حواس کی مدد سے تشکیل پانے والے مختلف

الاقسام پیکروں کی نشاندہی کی جاسکتی ہے۔ خلیل الرحمٰن اعظمی کی غزل میں محسوساتی اور بصری پیکروں کی بہتات ہے۔ ان کے بعد یادداشتی، حرکی اور اجتماعی پیکر نظر آتے ہیں۔ ذوقی اور شامی پیکروں کی تعداد خاصی کم ہے۔

خلیل الرحمٰن اعظمی چونکہ ذہین، حساس اور کہنہ مشق شاعر ہیں اس لیے ان کے تجربات اور مشاہدات کا دامن بھی وسیع تر ہے۔ وہ محض زندگی کے حسن ہی سے متاثر نہیں ہوتے بلکہ بد صورتی اور کراہت کا بھی شعری موضوعات کے لیے انتخاب کرتے ہیں۔ ان کے محسوساتی پیکر اپنے ساتھ زندگی کے تجربات، مشاہدات، تصورات، اور اعمال و افکار کا جو نگار خانہ رکھتے ہیں وہ خیال کو جم اور لفظوں کو جسم عطا کرتا ہے۔ نیز ان کے شعری پیکروں کی طنزیہ کیفیت بھی قابلِ توجہ ہے

عمر بھر مصروف ہیں مرنے کی تیاری میں لوگ
ایک دن کے جشن کا ہوتا ہے کتنا اہتمام

میں نے دیکھی ہے وہ ساعتِ نایاب بھی جب
جسم اور روح میں کچھ فرق نہیں رہتا ہے

یوں جی بہل گیا ہے تری یاد سے مگر
تیرا خیال تیرے برابر نہ ہوسکا

ہم کیوں نہ اپنے آپ پہ نازاں ہوں صاحبو
ہم پر ہی کیوں یہ تہمت مہر و وفا لگی

کیا کہیں ہم کہ ازل سے ہی ملی تھی ہم کو
ایسی تنہائی کہ تم سے بھی مداوا نہ ہوا

گذاری ہے کتنوں نے اس طرح عمر
بالاقساط کرتے رہے خود کشی

جلتا نہیں ہوں اور جل رہا ہوں
کس آگ میں پگھل رہا ہوں

کوئی مل جائے تو رستہ کٹ جائے
اپنی پرچھائیں ڈراتی ہے مجھے

ان اشعار میں محسوسات کی صورت گری اس طرح کی گئی ہے کہ نئے مسائل، نئی پیچیدگیوں اور تہذیبی اقدار کے نئے تصورات کے مرتعش جلوے ذہن و دل پر نقش ہو جاتے ہیں۔ پہلے شعر میں موت کو ایک دن کا جشن کہہ کر طنز کی کیفیت پیدا کی گئی ہے اور زندگی کے مسائل سے نبرد آزمائی کو مرنے کی تیاری کہا گیا ہے۔ اس شعر میں ظہور پذیر ہونے والا محسوساتی پیکر موت کی سچائی اور زندگی کے درد کو تصویر کر دیتا ہے۔ دوسرے شعر میں اس ساعت نایاب کا ذکر ہے جس میں روح اور جسم ایک ہو جاتے ہیں۔ یہ سپردگی کا محسوساتی پیکر ہے۔ تیسرے شعر میں محبوب کی یاد سے جی کے بہل جانے کے باوجود اس کی کمی کا احساس ہجر کی کیفیت کو مرتسم کر دیتا ہے۔ چوتھے شعر میں مہر و وفا کی تہمت لگ جانے پر نازاں ہونا محبت کے جذبے کی عظمت کی تصویر کھینچ دیتا ہے۔ پانچویں شعر میں نئے معاشرے کے انسان کی اس ذہنی تنہائی سے پیکر تراشا گیا ہے جو اقدار و عقائد کے شکست و بے سہارا ہونے کے احساس کے نتیجہ میں پیدا ہوتی ہے۔ محبوب کے ذریعہ بھی تنہائی کا مداوا نہ ہو پانے کا بیان تنہائی کے احساس میں گہرائی پیدا کرتا ہے۔ چھٹے شعر میں عصری کرب اور ناانصافیوں کے ساتھ زندگی

بسر کرنے کو بالاقساط خودکشی کرنے کے مترادف قرار دے کر پیکر کی تشکیل کی گئی ہے۔ ساتویں شعر میں وجود کو جلتے اور پگھلتے ہوئے محسوس کرکے سوزش زمانہ کو مرتسم کیا گیا ہے اور آخری شعر میں اپنی پرچھائیں سے ڈرنے اور کسی کے مل جانے کی خواہش کے اظہار نے اسی ازلی تنہائی کی تصویر کشی کی ہے جو خلیل الرحمٰن اعظمی کے وجود کا حصہ ہے۔

بصارت اور بصیرت میں گہرا تعلق ہے۔ آنکھ دراصل وہ عجیب و غریب آلۂ کار ہے جس کی وساطت سے زندگی کے وسیع و بسیط مظاہر سے انسان کا سیدھا رابطہ قائم ہوتا ہے اور اس کا روز بروز نئی نئی حیرتوں سے تعارف ہوتا ہے۔ خلیل الرحمٰن اعظمی نے بصارت سے بصیرت تک کا سفر بڑی خوش اسلوبی اور فنکاری کے ساتھ کیا ہے۔ اپنی فکر کے خاکوں میں نئے نئے رنگ بھرے ہیں اور اس طرح دلکش نیز متنوع بصری پیکروں کی تعمیر کی ہے

ہر شمع سے لپٹی ہوئی زنجیر دھوئیں کی
اس دور میں پر پیچ ہر اک راہ گذر ہے

اب کے ایسی پتجھڑ آئی سوکھ گئی ہے ڈالی ڈالی
ایسے ڈھنگ سے کوئی پودا کب پوشاک بدلتا تھا

سوتے سوتے چونک پڑے ہم، ہم نے خواب میں کیا دیکھا
جو خود ہم کو ڈھونڈ رہا تھا ایسا اک رستہ دیکھا

میں تو گھر میں اپنے آپ سے باتیں کرنے بیٹھا تھا
ان دیکھا سا اک چہرہ دیوار پر ابھرا آتا ہے

ہمیشہ سچ ہی نہیں بولتا ہے آئینہ
خود اپنے آپ سے ہر لحظہ عمر مت پوچھو

آئینے میں یہ کون ہے ہم جانتے نہیں
صورت ذرا ذرا سی ہمیں آشنا لگی

گھر میں بیٹھے سوچا کرتے ہم سے بڑھ کر کون دکھی ہے
اک دن گھر کی چھت پہ چڑھے تو دیکھا گھر گھر آگ لگی ہے

سو گئے اک ایک کرکے خانۂ دل کے چراغ
ان چراغوں کو جگادے زندگی اے زندگی

کچھ نہیں میری زرد آنکھوں میں
ڈوبتے دن کی روشنی ہوگی

بند کرتا ہوں جو آنکھیں، کیا کیا
روشنی سی نظر آتی ہے مجھے

ان اشعار میں شاعر کے کلیدی الفاظ اور ان کے تلازمات نے تخلیقی سطح پر روبہ عمل ہو کر متنوع بصری پیکر تراشے ہیں۔ جیسا کہ پہلے کہا جاچکا ہے کہ چہرہ اور آئینہ خلیل الرحمٰن اعظمی کی غزل میں کلیدی الفاظ کی حیثیت رکھتے ہیں اور نقش، مکھڑے، پرچھائیں، عکس، چھاؤں، صورت، نقاب، خواب اور طلسم جیسے الفاظ ان کے تلازمات کی شکل میں استعمال ہوئے ہیں۔ شمع سے دھوئیں کی زنجیر کا لپٹنا نیز ہر راہگذر کا پر پیچ ہونا، پتھروں میں ڈالی ڈالی کا سوکھ جانا اور پودے کا پوشاک بدلنا،

خواب میں چونکنا اور اپنے آپ کو ڈھونڈتے ڈھونڈتے رستے کو کھو دینا، دور سے اپنی ہم شکل پرچھائیں دیکھنا اور قریب سے اپنے چہرے میں دوسرے کا چہرہ دیکھنا، ان دیکھے چہرے کا دیوار پر ابھرنا، آئینے سے اپنی عمر پوچھنا، آئینہ میں اپنی صورت کو اجنبی محسوس کرنا، گھر گھر آگ لگی ہوئی دیکھ کر اپنے دکھ کی صحیح کیفیت کا اندازہ ہونا، ایک ایک کر کے خانۂ دل کے چراغوں کا سو جانا اور زندگی سے ان کو جگانے کا تقاضا کرنا، زرد آنکھوں میں ڈوبتے دل کی روشنی کا ہونا نیز بند آنکھوں سے روشنی کی شکل میں دنیا کی گوناگونی کا دیدار کرنا وغیرہ ایسے جلووں کو اپنے اندر سمائے ہوئے ہے جو گہری معنویت کے حامل ہیں اور تجربات و مشاہدات کی ایک مسحور کن کائنات اپنے اندر رکھتے ہیں۔ شاعر کبھی عالم مظاہر میں کشش اور تجسس کی کیفیت محسوس کرتا ہے اور کبھی بساط عالم خیال پر شعری پیکر کی نقش گری کرتا ہے۔ ان پیکروں میں استعمال ہونے والی تشبیہات اور استعارات نے بنیاد کا کام کیا ہے اور نقاد و قاری کی رسائی شاعر کے ذہنی اور روحانی تجربات کی اساسی خصوصیت تک کروائی ہے۔

بصری پیکروں کے بعد خلیل الرحمٰن اعظمی کے یادداشتی، ذوقی، شامی، حرکی اور اجتماعی پیکر بھی قابل توجہ ہیں۔

**یادداشتی پیکر**

یاد آتی ہیں وہ شامیں جب رسم و راہ کسی سے تھی
ہم بیکل ہونے لگتے تھے جوں جوں یہ دن ڈھلتا تھا

ایک صورت سی یاد ہے اب بھی
آپ اپنی مثال تھی کیا تھی
ا

آئینہ دیکھوں تو کیونکر دیکھوں
یاد اک شخص کی آتی ہے مجھے

وہ بساطِ شعر و نغمہ رت جگے وہ چہچہے
پھر وہی محفل سجادے زندگی اے زندگی

ان شاموں کا یاد آنا جن میں کسی سے رسم وراہ کے سبب دن ڈھلنے کے ساتھ بیکلی بڑھ جاتی تھی، ایسی صورت کا یاد آنا جو آپ اپنی مثال تھی، آئینہ دیکھ کر کسی کا یاد آنا اور زندگی سے رت جگوں، چہچہوں اور شعر و نغمہ کی گذشتہ محفلیں سجانے کے لیے گذارش کرنا مخصوص انداز کی پیکر تراشی ہے جس کے ذریعہ شاعر کے جمالیاتی اور تخلیقی تجربے یادداشت کے حوالے سے قاری کے ذہن ودل پر آشکار ہو جاتے ہیں۔

**ذوقی پیکر**

زہر پی کر بھی جیوں میں یہ الگ بات مگر
زندگی اس لبِ رنگیں کی حلاوت مانگے

میں جب لمحے لمحے کا رس پی چکا
تو کچھ اور جاگی مری تشنگی

چکھی ہے لمحے لمحے کی ہم نے مٹھاس بھی
یہ اور بات ہے کہ رہے ہیں اداس بھی

ان اشعار میں زہر پی کر جینے اور زندگی کے ذریعہ محبوب کے لب رنگیں کی حلاوت

مانگنے، لمحے لمحے کا رس پینے کے بعد تشنگی کے مزید جاگنے اور لمحے لمحے کی مٹھاس چکھنے کے باوجود اداس رہنے کی داستان حس ذائقہ کے وسیلے سے تصاویر کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ یہ تصویریں شاعر کی حسی انفرادیت کو ظاہر کرتی ہیں اور ترسیل شعر کا طاقتور ذریعہ ثابت ہوتی ہیں۔

حرکی پیکر

جنھیں ساتھ چلنا ہوں چلتے رہیں
گھڑی وقت کی کس کی خاطر رکی

اک پل نہیں قرار کہ گردش بہت ہے یاں
ارض و سماں کی ہم پہ نوازش بہت ہے یاں

ان اشعار میں وقت کی گھڑی کا کسی کے ساتھ چلنے نہ چلنے کی پروا کیے بغیر چلتے رہنا اور ارض و سما کی نوازش کے طفیل بغیر قرار کے گردش میں رہنا خلیل الرحمن اعظمی کی پیکر تراشی کے عمدہ نمونے ہیں۔ یہ پیکر حرکت و تغیر سے شاعر کے ذہنی تعلق کا سراغ بھی دیتے ہیں اور نئی زندگی کی پیچیدگی نیز تیز رفتاری کو بھی ظاہر کرتے ہیں۔

اجتماعی پیکر

میں جو جیتا تو پائی کسی سے نہ داد
میں جو ہارا تو گھر پر بڑی بھیڑ تھی

خود اپنے آپ سے الجھوں کہ آئینے سے میں
مجھے نہ ڈھونڈ کہ میں اک نہیں ہزار میں ہوں

ان اشعار میں جیت پر کسی کا داد نہ دینا اور ہار میں گھر پر بھیڑ کا جمع ہو جانا نیز ذاتی شناخت کے بکھر جانے کے سبب خود سے اور آئینے سے الجھنا وغیرہ ایسا شعری اظہار ہے جو اجتماعی پیکروں کی تشکیل سے شاعری کو مصوری کا نعم البدل بنا تا ہے۔

خلیل الرحمٰن اعظمی نے شعری پیکر تراشی کے عمل میں اپنے حواس اور افکار و جذبات کو بڑے فنکارانہ انداز میں بروئے کار رکھا ہے۔ وہ اپنے باطن میں جھانکنے پر بھی قادر ہیں اور گرد و پیش پر بھی نظر رکھتے ہیں۔ ان کے تخیل کی خلاقی اور زرخیزی نے ہیئت کی نئی نئی جہتوں اور انسانی پر تجسس شعور سے شعری تجربات کو اس طرح منسلک کیا ہے کہ وہ زندگی کے مضمرات کی بے پایاں وسعتوں پر نہ صرف یہ کہ محیط ہو گئے ہیں بلکہ شعری پیکر کی صورت میں ان کے مظہر بھی بن گئے ہیں۔ چنانچہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ خلیل الرحمٰن اعظمی نے غزل گوئی کے حوالے سے اپنی مخصوص پیکر تراشی کے ذریعہ اپنی ذات کے آئینے میں کائنات کے ہزاروں رنگوں کو دیکھنے کی کوشش کی ہے اور گرد و پیش کے آئینوں میں اپنے احساسات اور چہرے کو بھی مختلف زاویوں سے دیکھا ہے۔

☆☆☆☆☆

# ابنِ انشا

ابن انشا کی شعری شناخت میں "جوگ" کی بڑی اہمیت ہے اور ان کی غزل میں عشقیہ حرماں نصیبی، داخلی کرب اور اضطراب فراق کے حوالے سے ایک دنیا آباد ہے۔ انھوں نے نہ صرف یہ کہ اپنے ارد گرد کے مسائل و مصائب پر نظر ڈالی ہے بلکہ دنیا بھر کے انسانوں کے دکھ درد کو شدت کے ساتھ محسوس کیا ہے۔ ان کا خیال تھا کہ دکھ درد اور آسودگی، احتیاج اور فراغت، جنگ اور امن زندگی کے بنیادی مسائل میں سے ہیں جو شخص ان سے اثر قبول نہیں کرتا وہ اپنے ساتھ اور اپنے زمین زاد بھائیوں کے ساتھ انصاف نہیں کرتا۔ ہمیں زندہ حقیقتوں سے پیچھا چھڑانے کے بجائے ان سے عہدہ برآ ہونا چاہیے۔

ادبی سطح پر ابن انشاء کی شخصیت کے کئی رخ سامنے آتے ہیں اور ہر ادبی جہت ایک نئے ابن انشا کو برآمد کرتی ہے۔ ہنسنے اور ہنسانے والا ابن انشا، انسانوں کے دکھ درد میں شریک رہنے والا ابن انشا، طنز کرنے والا ابن انشا، سفر کرنے والا ابن انشا اور جوگی ابن انشا۔ غور سے دیکھا جائے تو بظاہر الگ الگ دکھائی دینے والی ان ادبی و شخصی جہات میں ایک گہرا داخلی تعلق ہے۔ طنز کرنے والے اور ہنسنے اور ہنسانے والے کی روح میں اتنی تلخی اور دکھ سمائے ہوتے ہیں، سفر کرنے والے کی آنکھ کن کن مواقع پر ہنستی اور روتی ہے اور جوگی روح کے کس کرب سے گذرتا

ہے، ان تمام چیزوں کا اندازہ ابن انشا کی غزلوں میں چمکنے والے بصری، حرکی یاد داشتی اور مخلوط شعری پیکروں کے مطالعے سے لگایا جاسکتا ہے۔ ابن انشا کے خیال کے مطابق ان کی شاعری جوگ جوگ کی دھوپ چھاؤں ہے۔ واقعہ ہے کہ ابن انشا کی غزل میں "جوگ" کی حیثیت بنیاد کی اینٹ لی سی ہے۔ اس جوگ سے گیروے کپڑے پہننے اور بھبھوت مل کر ویرانہ آباد کرنے سے مراد نہیں ہے بلکہ یہ ہمارے شاعر کے شعری مزاج کا بنیادی رنگ ہے۔ یہ وہ رنگ ہے جو ابن انشا کی انسان دوستی، طبیعت کے گداز، مزاج کی سفر پسندی درد و کرب، ہجر و اضطراب اور عشق کے خمیر سے نمودار ہوتا ہے اور یہی وہ جوت ہے جو ان کی غزلوں میں ہجر و کرب کی سلگتی ہوئی کیفیت کا جادو جگاتی ہے۔ شاعر کے جذبے کو موضوع شعر کے ساتھ فنی طور پر ہم آہنگ کرتی ہے اور شاعر کے مخصوص استعاروں، علامتوں اور ان کے تلازمات کی مدد سے اس کے جذبہ و احساس اور تجربات و مشاہدات کو متحرک پرچھائیوں کی شکل میں ظاہر کرتی ہے۔

ابن انشا کے اسلوب شعر اور انداز فکر نے ہم عصر موضوعات کو جس جمالیاتی اور عصری حسی سطح پر مس کیا ہے اس سے اردو غزل اپنے عصری تقاضوں سے ہم آہنگ ہوئی ہے اور اس میں کچھ ہلکی ہلکی، نرم نرم اور میٹھی میٹھی تبدیلیاں بھی رونما ہوئیں ہیں۔ یہ تبدیلیاں زبان اور موضوعات دونوں سطحوں پر ظاہر ہوئی ہیں لیکن زبان کی سطح پر زیادہ نمایاں نظر آتی ہیں۔ ابن انشا نے عربی اور فارسی کے بعض بوجھل الفاظ اور اضافتوں والی زبان کے بجائے روز مرہ کے ساتھ ہندی کے سبک، کومل اور مدھر الفاظ کو استعمال کیا، اپنے اندر کے جوگی کے مزاج کے مطابق لمبی لمبی بحروں میں شعر کہے اور اس طرح اپنے شعری مزاج کی نرمی، گداز اور جمالیاتی رنگ کو شیکتا، کوملتا اور پریم بھاؤ بنایا۔ اپنے لہجے میں انفرادیت پیدا کی

اور اردو کی غالب شعری روایت سے انحراف کیا۔ ابن انشا چونکہ بیک وقت، رومان پرست، سفر پسند اور جوگ جوگ والے شاعر واقع ہوئے ہیں اس لیے ان کی غزل آنکھ کی بیداری، جذبے کی سرشاری اور روح کے اضطراب و تجسس کی بنیاد پر وجود میں آنے والے بصری، حرکی، یادداشتی، لمسی، اجتماعی اور مخلوط پیکروں کی رقص گاہ معلوم ہوتی ہے۔

ابن انشا کے اندر کا جوگی جب اپنی آنکھ کو روزنِ امکان و عرفان کے طور پر استعمال کرتا ہے تو عالم دید کے وسیع و بسیط مظاہر و مناظر نئے نئے رابطوں کو جنم دیتے ہیں۔ یہ نئے رابطے شاعر کو حیرت و بصیرت سے ہمکنار کرتے ہیں اور احساسات کے مدوجزر کے ساتھ اس کے مخصوص الفاظ اور ان کے تلازمات سے ہم آہنگ ہو کر متنوع بصری پیکر تشکیل کرتے ہیں۔

اس کو بھی جلادکھتے ہوئے من، اک شعلہ لال بھبوکا بن
یوں آنسو بن بہہ جانا کیا، یوں ماٹی میں مل جانا کیا

ہاں اس نے جھلکی دکھلائی، ایک ہی پل کو دریچے میں
جانو اک بجلی لہرائی، عالم ایک شہید ہوا

دیکھ ہماری دید کے کارن کیسا قابل دید ہوا
ایک ستارہ بیٹھے بیٹھے تابش میں خورشید ہوا

جلوہ نمائی بے پروائی ہاں یہی ریت جہاں کی ہے
کب کوئی لڑکی من کا دریچہ کھول کے اندر جھانکی ہے

آج مگر اک نار کو دیکھا، جانے یہ نار کہاں کی ہے
مصر کی مورت، چین کی گڑیا، دیوی ہندوستاں کی ہے

بے کل بے کل رہتے ہو ہر محفل کے آداب کے ساتھ
آنکھ چرا کے دیکھتے بھی ہو، بھولے بھی بن جاتے ہو

دریا بہ حباب اندر، طوفاں بہ سحاب اندر
محشر بہ حجاب اندر ہونا ہو تو ایسا ہو

کل چودھویں کی رات تھی شب بھر رہا چرچا ترا
کچھ نے کہا یہ چاند ہے کچھ نے کہا چہرہ ترا

ان تمام اشعار میں بنیادی کردار ایک ہی ہے جس کو استعاراتی اور علامتی انداز میں شاعر کے محبوب نے ادا کیا ہے۔ شعلہ لال بھبھوکا، آنسو، دید، قابل دید، ستارہ، خورشید، تجلی، جلوہ، لڑکی، دریچہ، مورت، گڑیا، دیوی، دریا، حباب، طوفاں، سحاب، محشر، حجاب، شب، چاند اور چہرہ وغیرہ الفاظ مذکورہ کردار کے متعلقات و مسلکات کی شکل میں استعمال ہوئے ہیں۔ ابن انشا جب اپنے حسی تجربات کو مناظر و مظاہر کے ساتھ ہم آہنگ کرتے ہیں تو ان کے جذبات اور داخلی کیفیات چلتی پھرتی تصویروں میں تبدیل ہو جاتی ہیں۔ یہ تصویریں اپنے اندر گہری معنویت اور مشاہدے کی ایک مسحور کن کیفیت رکھتی ہیں۔ ابن انشا نے کبھی مادی دنیا میں کشش اور تجسس محسوس کیا ہے اور کبھی خیال کی مدد سے پیکر کی تشکیل کی ہے۔ ان سب پیکروں کی بصری کیفیت بہت نمایاں ہے۔

ابن انشا کا سفر پسند مزاج جس قدر آنکھوں سے کام لیتا ہے اسی قدر

تحرک سے بھی تعلق رکھتا ہے۔ چنانچہ ان کی غزل میں بصری پیکروں کی طرح حرکی پیکر بھی تواتر کے ساتھ سامنے آتے ہیں۔ ان کی غزل کے حوالے سے اگر ان کی عاشقانہ شخصیت اور مضطرب و متجسس طبیعت کو کوئی ایک عنوان دیا جائے تو وہ جوگی کے علاوہ کوئی دوسرا نہیں ہو سکتا۔ ایک ایسا رمتا جوگی جو کبھی انسانوں کے دکھ درد سمیٹنے کے لیے ایک شہر سے دوسرے شہر اور ایک ملک سے دوسرے ملک کا سفر طے کرتا ہے۔ کبھی اجنبیت کے جنگل اور بے حسی کے صحرا کی خاک چھانتا ہے، کبھی شہر بتاں میں خراب پھرتا ہے اور کبھی دشت جنوں آباد کرتا ہے۔ ابن انشا کے اسی عاشقانہ اور جوگ بجوگ کے سفر نے ان کے شعری منظرنامے پر حرکی پیکروں کے قافلے روانہ کیے ہیں۔ ان کے حرکی پیکر ان کے مزاج، مسرت و کرب کی کیفیات، احساس کی وسعت اور زبان کی روانی و تخلیقیت کو واضح کرتے ہیں۔ یہاں یہ امر بھی لائق توجہ ہے کہ جوگی کے داخلی گداز، نرمی، تجسس اور تحرک کے اظہار کے لیے اردو کے مفرس و معرب اسلوب کے بجائے ہندی اردو کی ملی جلی سبک، لطیف اور رواں دواں زبان ہی کی ضرورت تھی

انشا جی اٹھو اب کوچ کرو، اس شہر میں جی کا لگانا کیا
وحشی کو سکوں سے کیا مطلب، جوگی کا نگر میں ٹھکانہ کیا

جب دہر کے غم سے اماں نہ ملی، ہم لوگوں نے عشق ایجاد کیا
کبھی شہر بتاں میں خراب پھرے، کبھی دشت جنوں آباد کیا

ہم جنگل کے جوگی ہم کو ایک جگہ آرام کہاں
آج یہاں کل اور نگر میں صبح کہاں اور شام کہاں

ملکوں ملکوں شہروں شہروں جوگی بن کر گھوما کوئی
قریہ قریہ، صحرا صحرا، خاک کسی نے پھانکی ہے

ان اشعار میں لفظ جوگی کہیں استعارہ بن جاتا ہے تو کہیں علامت اور شہر، وحشی، سکون، ٹھکانہ، غم، عشق، شہر بتاں، جائے اماں، دشت جنوں، صبح و شام، جنگل، خاک اور آرام وغیرہ الفاظ و تراکیب بنیادی استعارہ و علامت کے انسلاکات و تلازمات کی حیثیت رکھتے ہیں نیز اٹھنا، کوچ کرنا، دل کا لگانا، عشق ایجاد کرنا، شہر بتاں میں خراب پھرنا،، دشت جنوں آباد کرنا، گھومنا اور صحرا صحرا خاک پھانکنا وغیرہ وہ افعال ہیں جو ان الفاظ و تراکیب کو روشن اور ممیز کر کے حرکی پیکروں کی تشکیل میں مدد کرتے ہیں۔ جذبات کے نشیب و فراز نے ان تمام پیکروں میں ایک طرح کی حزینہ لے پیدا کر دی ہے جس کی وجہ سے خود رفتگی کی کیفیت کا احساس ہوتا۔ ہے اور یہ متحرک مصوری شاعر کے نہاں خانۂ دل تک رسائی کا ذریعہ بن جاتی ہے۔

بصری اور حرکی پیکروں کے بعد ابن انشا کے یادداشتی، لمسی، اجتماعی اور مخلوط پیکروں پر بھی ایک طائرانہ نظر ڈالنا بے سود نہ ہوگا۔ کیونکہ ان کی غزل میں بصری اور حرکی پیکر کلیدی تخلیقی کردار ادا کرتے ہیں اور بقیہ تمام پیکر ان کلیدی پیکروں کو قوت بخشتے ہیں

اس شام وہ رخصت کا سماں یاد رہے گا
وہ وقت، وہ کوچہ، وہ مکاں یاد رہے گا

وہ ٹیس کہ اٹھی تھی ادھر یاد رہے گی
وہ درد کہ اٹھا تھا یہاں یاد رہے گا

کچھ میرؔ کے ابیات تھے کچھ فیضؔ مصرعے
اک درد تھا جس میں وہ بیاں یاد رہے گا

ان اشعار میں ورق یاد پر مرتسم ہونے والی تصویروں کو رخصت، درد، ٹیس، وقت، کوچہ، مکاں اور بیاں جیسے الفاظ اور ان سے ابھرنے والی کیفیات کی مدد سے بخوبی دیکھا جا سکتا ہے۔ محسوس ہوتا ہے کہ ایک متنوع نقوش سے مرصع منظر نامہ شاعر نے یاد داشت کی وساطت سے تصویر کر دیا ہے۔

جاں بخش سی اک برگ گل تر کی طراوت
وہ لمس عزیز دو جہاں یاد رہے گا

اس شعر میں محبوب کے لمس کو برگ گل تر کی جاں بخش سی طراوت کہہ کر قوت لامسہ کو متحرک کیا گیا ہے۔ برگ گل تر کا استعارہ محبوب کی مکمل شخصیت کو لمس کے وسیلے سے احساس پر نقش کر دیتا ہے۔

آج ہم منزل مقصود سے مایوس ہوئے
ہر طرف راہبراں راہبراں راہبراں

اس شعر میں ایک ایسے اجتماعی پیکر کی صورت گری کی گئی ہے جس کے آئینے میں ہجوم راہبراں کے راہزنوں کے ہجوم میں تبدیل ہو جانے، منزل کے گم ہو جانے، نتیجے کے طور پر مایوسی کے چھا جانے کا منظر صاف نظر آتا ہے۔ ابن انشا کا یہ اجتماعی پیکر ہم عصر سیاسی شعور کی بے حسی کی تخلیقی ترسیل کرتا ہے

دور افق پر چندا پل بھر ٹھٹکا، ہنس کر ڈوب گیا
انشا ہاں وہ رمتا جوگی دنیا سے محجوب گیا

اب حسن کا رتبہ عالی ہے، اب عشق سے صحرا خالی ہے
چل بستی میں بنجارہ بن، چل نگری میں سوداگر ہو

ہم سانجھ سمے کی چھایا ہیں، تم چڑھتی رات کے چندر ما
ہم جاتے ہیں تم آتے ہو، پھر میل کی صورت کیوں کر ہو

اہل وفا سے بات نہ کرنا، ہوگا تیرا اصول میاں
ہم کیوں چھوڑیں ان گلیوں میں، پھیروں کا معمول میاں

نگری نگری گھوم رہے ہیں سمجھو اچھا موقع ہے
روپ سروپ کی بھکشا دے دو، ہم اک پھیلا دامن ہیں

ان اشعار میں ابھرنے والے پیکر بیک وقت بصری اور حرکی حسوں کو متحرک کرتے ہیں۔ شاعر نے اپنے جذبات و احساسات اور تجربات و مشاہدات کی نقاشی کے لیے کہیں بصری اور حرکی حس سے الگ الگ کام لیا ہے اور کہیں دونوں کو باہم پیوست کر دیا ہے۔ اس مخلوط پیکر تراشی کے ذریعہ ابن انشا کی غزل میں بصارت اور تحرک میں جو ربط پیدا ہو گیا ہے وہ ان کے شعری مزاج کی روح یعنی جوگ، اور سفر کی طرف ایک واضح اشارہ ہے۔ واقعہ ہے کہ جوگ اور سفر ابن انشا کے مزاج، ان کی شخصیت اور روح میں اس طرح حل ہو گئے ہیں کہ ان کو مکمل جوگی بنا دیا۔ روپ سروپ کی بھکشا مانگنا، نگری نگری اور گلیوں گلیوں گھومنا خود کو سانجھ سمے کی چھایا تصور کرنا، بنجارہ بننا اور دنیا سے محجوب چلے جانا وغیرہ جوگی کے کردار کے

مرتعش جلووں کو جنم دیتا ہے اور یہ متنوع جلوے بصری اور حرکی ادراک کی مدد سے شاعری کو مصوری کا نعم البدل بنا دیتے ہیں، بلکہ شاعر بعض ایسے تہہ در تہہ تجربات کو بھی بڑی فنکاری کے ساتھ شعری زبان میں مرتسم کر دیتا ہے جن کو ایک مصور اپنی تمام تر صناعانہ قوت اور بعض خارجی اشیاء کی مدد سے صفحۂ قرطاس پر اتارنے میں بسا اوقات ناکام ہو جاتا ہے



# منیر نیازی

منیر نیازی بنیادی طور پر نظم کے شاعر ہیں۔ ان کی نظم تخلیقی توانائی کے اعتبار سے ان کی غزل پر سبقت رکھتی ہے لیکن ان کی غزل کے حوالے سے بھی یہ کہا جاسکتا ہے کہ انھوں نے اپنی سوچ اور اظہار کے سانچے خود بنائے ہیں۔ ان کی غزل میں نئی زندگی اور اس کی جزئیات کا بیان نیز لفظ اور اس کے انسلاکات کا استعمال ایک الگ سطح قائم کرتا ہے۔ دوسری اہم بات یہ ہے کہ ان کی غزل منفرد اسلوب بیان کے باوجود ترسیل کی ناکامی کا شکار نہیں ہوتی بلکہ ان کے یہاں تہہ دار علامتوں اور استعاروں اور مختلف النوع پیکروں نے شعری حسن اور معنویت میں اضافہ کیا ہے۔ منیر نیازی نے نئی زندگی کے الجھاؤ کو محسوس کیا ہے اور اس کے قدموں کی پر ہول چاپ کو بہت قریب سے سنا ہے۔ چنانچہ ان کی غزل میں انسانی زندگی کے دکھوں، مایوسیوں اور مظاہر عالم کی بے ثباتی نے روح کی حیثیت اختیار کرلی ہے۔ ان کی تخلیقی فکر میں خوف، آسیب، ڈر اور تنہائی جیسے الفاظ اساسی حیثیت رکھتے ہیں، اور عالم فانی، موت، ہوا، پانی، شراب، دہشت، اداسی، حیرت، خاک و خوں، ماہ جنوں خیز، دستکِ غم خوار یار، حادثات دہر، اور گناہ دائمی وغیرہ الفاظ و تراکیب بنیادی الفاظ کے تلازمات کے طور پر استعمال ہوئی ہیں۔ اور یہی تلازمات اور تخلیقی محرکات جب شاعر کے جمالیاتی تجربات سے ہم آہنگ

ہوتے ہیں تو نئے نئے پیکروں کا روپ دھار لیتے ہیں۔

منیر نیازی نے پیکر تراشی کے عمل میں قوت بصارت، قوت سماعت اور قوت شامہ کے علاوہ اپنے زیرک احساس سے بھی خوب خوب کام لیا ہے۔ انھوں نے بصری اور محسوساتی پیکر کثرت کے ساتھ تخلیق کیے ہیں جب کہ ان کے یہاں سماعی، شامی اور مخلوط پیکر بھی نظر آتے ہیں لیکن نسبتاً کم تعداد میں۔ منیر نیازی کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے اپنی شاعری کے غالب جذبے یعنی خوف کو بھی مخصوص پیکر کی شکل عطا کر دی ہے جس نے ان کے تمام پیکروں میں کلیدی حیثیت اختیار کر لی ہے۔ اگر چہ اس پیکر کے اجزائے تشکیلی میں قوت بصارت، قوت سماعت، قوت یادداشت اور قوت احساس کی سحر کاری نمایاں ہے لیکن خوف کا عنصر ان تمام مضمرات پر غالب نظر آتا ہے

دل خوف میں ہے عالم فانی کو دیکھ کر
آتی ہے یاد موت کی پانی کو دیکھ کر

ڈر جاتا ہے دشت و جبل کو تنہائی کی وحشت سے
آدھی رات کو جب مہتاب نے تاریکی سے ابھرنا ہے

میں ڈر گیا تھا دستک غم خوار یار سے
کچھ حادثات دہر سے سہما ہوا تھا میں

لمحہ لمحہ دم بہ دم
بس فنا ہونے کا غم

اداسی کو بیاں کیسے کروں میں
خموشی کو زباں کیسے کروں میں

کہ جیسے جانتی ہے راز سارا
حیات انکار پیہم ہو گئی ہے

وہ کھڑا ہے ایک باب علم کی دہلیز پر
میں یہ کہتا ہوں اسے اس خوف میں داخل نہ ہو

ہم ہیں جیسے اک گناہ دائمی کے درمیاں
کٹ رہی ہے مستقل خاموش ڈر میں زندگی

ان اشعار میں عالم فانی کو دیکھ کر دل میں خوف کا پیدا ہونا اور رپانی کو دیکھ کر موت کی یاد آنا، آدھی رات کو چاند کے ابھرنے پر دشت و جبل کا ڈر جانا، حادثات دہر کے خوفناک تجربات و مشاہدات کے باعث دستک غم خوار یار سے ڈر جانا، ہر لمحے اور ہر پل فنا ہونے کے غم کی کیفیت میں گذارنا، اداسی کے بیان کے لیے خموشی کو زباں نہ کر پانا، حیات کا انکار پیہم ہو جانا، باب علم کی دہلیز پر قدم رکھنے کو خوف کی کیفیت میں داخل ہونے کے مترادف تصور کرنا، زندگی کو گناہ دائمی سمجھنا اور مسلسل خوف کی حالت میں زندگی کرنا وغیرہ ایسا شعری پیرایہ ہے جو خوف کی ایسی وسیع و بسیط فضا کو مرتسم کرتا ہے جو زندگی کے بے کنار صحرا کو اپنے حصار میں لیے ہوئے ہے۔ دراصل خوف کا احساس منیر نیازی کی فکر کو مہمیز کرتا ہے، اور نئی انسانی زندگی کے اس المیے کی تصویر کشی کرتا ہے جو اس کا مقدر بن گیا ہے۔

منیر نیازی کی غزل میں در آنے والے بصری پیکروں میں خوف اور خوف

کے احساس کی بنیاد پر تعمیر ہونے والے افکار اور طنز کی کارفرمائی خصوصی طور پر لائق توجہ ہے۔

مہیب بن تھا چہار جانب
کٹا تھا سارا سفر اکیلے

اک چیل ایک ممٹی پہ بیٹھی ہے دھوپ میں
گلیاں اجڑ گئی ہیں، مگر پاسباں تو ہے

شفق کا رنگ جھلکتا تھا لال شیشوں سے
تمام اجڑا مکاں شام کی پناہ میں تھا

اک اور دریا کا سامنا تھا منیر مجھ کو
میں ایک دریا کے پار اترا تو میں نے دیکھا

یہ نگر پرندوں کا غول ہے
جو گرا ہے دانہ و درم پر

ہے منیر حیرت مستقل
میں کھڑا ہوں ایسے مقام پر

رونق اصنام سے
خم ہوئے غم کے علم

سورج کے آثار ہیں دیکھ
بادل چھٹتے جاتے ہیں

پہلے شعر میں چہار جانب پھیلے ہوئے مہیب بن میں اکیلے آدمی کا سفر ہیبت و خوف کا مصور بیان ہے۔ دوسرے شعر میں دھوپ میں مٹی پر بیٹھی ہوئی چیل کو اجڑی ہوئی گلیوں کا پاسبان کہہ کر ویرانی کی تصویر کشی کی گئی ہے۔ یہاں دھوپ اور چیل ہولناکی کے استعاراتی پس منظر اور پاسباں کا لفظ طنز کی کیفیت کو اجاگر کرتا ہے۔ تیسرا شعر لال شیشوں سے رنگ شفق کے جھلکنے اور تمام اجڑے ہوئے مکان کے شام کی پناہ میں ہونے کے بیان کے ذریعہ رندگی کی لہو مزاجی اور روشنی پر تاریکی کی فتح کی بصری تصویر پیش کرتا ہے۔ چوتھے شعر میں ایک دریا پار کرنے کے بعد ایک اور دریا کا سامنا ہونا کارزار حیات کی لامتناہی پیچیدگیوں اور ہمہ پہلو مسائل کی نقاشی کرتا ہے۔ پانچویں شعر میں شہر کو ایسے پرندوں کا غول کہہ کر جو دانہ و دام پر اترے ہوئے ہیں نفسا نفسی اور انسانی زندگی کی ابتری کی صورت گری کی گئی ہے۔ چھٹے شعر میں اس حالت کی تصویر پیش کی گئی ہے جہاں حیرت کا اظہار واحد انسانی رد عمل کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ ساتویں اور آٹھویں شعروں میں مجسم ہونے والے بصری پیکروں سے ایک طرح کی خوش آیند سحر نگاہی کا اندازہ ہوتا ہے۔ یہاں شعری رویے کی تبدیلی کی طرف اشارہ کیا جاسکتا ہے جو منیر نیازی کے غالب شعری رجحان یعنی حزن و ہجر اور ہیبت و حیرت کے اظہار سے مختلف ہے۔ رونق اصنام سے غم کے پرچموں کا خم ہو جانا اور بادلوں کا چھٹنا نیز سورج کے طلوع ہونے کے آثار کا نمایاں ہونا وغیرہ ایسے منظر نامے کو ترتیب دیتا ہے جس میں زندگی کے خوش کن نقوش مرتسم ہوئے ہیں۔ یہ نقوش منیر نیازی کی شعری وسعتوں کے مزید پھیلنے کا ثبوت فراہم کرتے ہیں۔ منیر نیازی کے مخلوط سماعی اور شامّی پیکر بھی ان کی شعری فکر کو مجسم کرنے میں معاون ثابت ہوتے ہیں۔ یہاں ایسے چند اشعار مختصر تجزیے کے ساتھ پیش کیے جاتے ہیں جن میں متذکرہ

تینوں اقسام کے پیکروں کی نشاندہی کی جاسکتی ہے۔

باغوں میں جا اے خوش نوا آئی بسنت کی ہوا
زرد ہوا ہے بن عجب جادو چڑھا عجب اسے

جگمگا اٹھا اندھیرے میں مری آہٹ سے وہ
یہ عجیب اس ہت کا میری آنکھ پر جوہر کھلا

سبزہ ٔ نو رستہ کی خوشبو تھی ساحل پر منیر
بادلوں کا رنگ چھتری کی طرح سر پر کھلا

کوئلیں کوکیں بہت دیوار گلشن کی طرف
چاند دمکا حوض کے شفاف پانی میں بہت

پہلے شعر میں بسنت کے آنے پر خوش نوا پرندوں سے باغوں میں جانے کے لیے کہنا حس سماع کو بیدار کرتا ہے اور بن پر بسنت کے جادو کا بہار کی صورت چھا جانا حس بصارت کو متحرک کرتا ہے۔ دوسرے شعر میں آہٹ سے کسی ہت کے جگمگا اٹھنے کا جوہر ایسی تصویر پیش کرتا ہے جو بیک وقت سماعی بھی ہے اور بصری بھی۔ تیسرے شعر میں سبزۂ نورستہ کی خوشبو کا بیان حس شامہ کی نمایندگی کرتا ہے اور بادلوں کے رنگ کے چھتری کی طرح سر پر کھلنے کی کیفیت کا اظہار حس بصارت کو نمایاں کرتا ہے۔ چوتھے اور آخری شعر میں سماعت کی سحر کاری کا عمل دیوار گلشن کی طرح کوئلوں کے کوکنے سے وابستہ ہے اور حوض کے شفاف پانی میں چاند کے دمکنے کے عمل سے حس بصارت کی نمائندگی ہوتی ہے۔ اس طرح ایک سے زائد

حسی قوتوں کی بنیاد پر صورت پذیر ہونے والے مخلوط شعری پیکر شاعر کے تجربات و مشاہدات کے تنوع اور اس کی شعری فکر کی ہمہ جہتی پر دلالت کرتے ہیں۔

**سماعی پیکر**

اک تیز رعد جیسی صدا ہر مکان میں
لوگوں کو ان کے گھر میں ڈرا دینا چاہیے

صدا ہنسنے کی ہو افسوس کی یا آہ بھرنے کی
صدائیں دور تک جاتی ہیں کم آباد شہروں میں

پہلے شعر میں تیز رعد جیسی صدا کے ذریعہ لوگوں کو ان کے گھروں میں ڈرا دینے اور دوسرے شعر میں کم آباد شہروں میں ہنسنے، افسوس کرنے اور آہ بھرنے کی صدا کے دور تک جانے کا اظہار سماعی سطح پر مرتسم ہونے والے آسیب و آشوب کی تجسیم کرتا ہے۔

**شامّی پیکر**

عطر میں ڈوبی ہوئی ہے کوئے جاناں کی ہوا
آہ اس کا پیرہن اور اس کا صندل سا بدن

منزل ہے اس مہک کی کہاں، کس چمن میں ہے
اس کا پتہ سفر میں ہوا نے نہیں دیا

پہلے شعر میں محبوب کے پیرہن اور صندل جیسے بدن کی مہک سے کوئے جاناں کی ہوا کا معطر ہو جانا اور اس پر شاعر کا آہ کھینچنا صفحۂ شامہ پر ایسے عکس کو ابھارتا ہے

جو رومان انگیز ہجر کی کیفیات میں پوری طرح شرابور ہے اور دوسرا شعر مہک کے سراغ و سمت کے واضح نہ ہونے کے سبب قوت شامہ کی مدد سے دوقِ تجسس کو مجسم کرتا ہے۔ ان اشعار میں مہک اور ہوا کلیدی الفاظ ہیں اور عطر، کوئے جاناں، پیرہن، صندل سا بدن، چمن اور سفر وغیرہ الفاظ و تراکیب کلیدی الفاظ کے متعلقات کے طور پر استعمال ہوئے ہیں۔

منیر نیازی نے پیکر تراشی کے عمل میں اپنے بیشتر حواس کی بیداری کا ثبوت دیا ہے۔ ان کے شعری پیکر صرف موجود و مانوس اشیا کی لفظی تصویریں نہیں بناتے بلکہ تخیلی اور نادر مظاہر کی تجسیم کا سحر بھی دکھاتے ہیں۔ ان کی پیکر تراشی میں بروئے کار آنے والے استعاراتی اور علامتی زاویے ان کے فکر و خیال کی کثیر العناصری، لسانی آگہی اور فنی بصیرت کے غماز ہیں۔



# ظفؔر اقبال

جدید غزل کے حوالے سے لفظ اور معنی کی سطح پر جن شعراء نے تجربات کے نئے نئے نقوش ثبت کیے ہیں ان میں ظفؔر اقبال کا نام خصوصی انفرادیت اور اہمیت کا حامل ہے۔ ظفر اقبال نے شعر کی بنیادی ساخت میں اپنی شناخت چھپا دینے کا ہنر غالب سے سیکھنے کی کوشش کی۔ اسی لیے بیشتر نقادوں نے غالب سے ظفر اقبال کی ذہنی قربت کا ذکر کیا ہے اور ان کے شعری مزاج کی حیرت انگیز قوت ایجاد کو سراہا ہے۔ ظفر اقبال اس حقیقت سے بخوبی واقف ہیں کہ ہر نئے تجربے کے لیے بنیاد کی ضرورت ہوتی ہے، نیز یہ کہ بنیاد جتنی مضبوط اور زمین میں جس قدر پیوست ہو گی، تعمیر اسی قدر دیرپا اور ہمہ جہت ہو گی۔ اس لیے روایت کے ورق کو انھوں نے درمیان یا آخر سے نہیں بلکہ پورے کا پورا پڑھا ہے نیز اپنے شعری تناظر میں نئے اور غیر متعارف تخلیقی خوشوں کی نمود کے لیے روایت کے معنی خیز اور اچھاؤ پس منظر کو منتخب انداز میں استعمال کیا ہے اور شعری تجربے کے بہاؤ کی راہ میں آنے والی لسانی رکاٹوں کو شکست و ریخت کے عمل سے گذارا ہے۔ ان کی غزل میں روایت اور بغاوت کا یہی اختلاط ان کے ذہنی امتیاز اور تخلیقی انفرادیت کا نشان بن گیا ہے۔

ظفؔر اقبال کی غزل میں ان کی لسانی شکست و ریخت، جسارتی لہجے اور

شعری مزاج کی بے خوفی نے فکر و احساس اور تجربات و مشاہدات کے ساتھ اشتراک عمل کر کے بڑی ہمہ جہت اور متنوع انداز کی پیکر تراشی کی ہے۔ وہ جب عالم و معلوم کے پیدا و پنہاں موضوعات و مظاہر پر اپنے تجربے کی کمند ڈالتے ہیں تو ان کے جمالیاتی حسن سے بھی متاثر ہوتے ہیں اور زندگی کی اعلیٰ اقدار کے تنزل اور تہذیب کی ٹوٹ پھوٹ کا سامنا بھی کرتے ہیں اور نئے معاشرے نیز زیست کے وسیع تر تصور سے متعلق انسانی افکار و اعمال سے ظاہر ہونے والی تشکیک، بے اعتقادی اور نارسائی کے احساس سے بھی دو چار ہوتے ہیں، نیز ان تمام چیزوں اور حالتوں کے رد عمل کے شعری اظہار کے لیے اپنے ذہن کی غیر مشروطیت، طبیعت کی انفرادیت پسندی، زبان کے آزادانہ استعمال، گفتہ بہ اور ناگفتہ بہ تجربات کے غیر رسمی اور براہ راست بیان اور زندگی کی ناہمواریوں پر طنز (جو بسا اوقات کھلنڈرے پن، پھکڑ پن اور مضحکہ خیزی کی حدود میں بھی داخل ہو جاتا ہے) کی لشکر کشی بھی کرتے ہیں۔ ان کا ذہن چونکہ تجریدی ہونے کے ساتھ ساتھ تجسیمی بھی ہے اس لیے ان کے اکثر اشعار تصویری کیفیت کے حامل نظر آتے ہیں۔ ظفر اقبال نے تخلیقی اور وجدانی ساعتوں میں اپنے بصری، سماعی، لمسی اور حرکی مدرکات کو بروئے کار لا کر کثیر الابعاد پیکر تراشی کی ہے۔ ایسی پیکر تراشی جو شعر کے مضمرات میں شامل ہو کر ترسیل و تفہیم کا سحر جگاتی ہے۔ چنانچہ شاعر کے ساتھ سامع و قاری بھی پرچھائیوں میں سوچنے اور تصویروں میں گفتگو کرنے لگتا ہے۔ پیکر تراشی شاعر کے مافی الضمیر تک رسائی حاصل کرنے کا بہترین ذریعہ ہے کیونکہ اس شعری عمل کے وسیلہ سے ان افکار و تصورات کی چلتی پھرتی تصویریں آنکھوں کے سامنے آتی جاتی ہیں جو لمحۂ تخلیق میں شاعر کے ذہن میں موجود تھے یعنی پیکر کو شاعر کے نہاں خانۂ باطن کا آئینہ کہا جا سکتا ہے۔

ظفر اقبال جب اپنے جذبات و خیالات کو فطرت کے مظاہر و مناظر کے ساتھ ہم آہنگ کرتے ہیں تو مذکورہ مظاہر و مناظر سے شاعر کی داخلی کیفیات کی کرنیں پھوٹنے لگتی ہیں اور اس طرح نت نئے شعری پیکر نمودار ہوتے ہیں۔ ظفر اقبال کی غزل کے آئینے میں تخلیقی توانائی نئے ذاتی لسانی عمل اور نئے نئے تلازمات کی مدد سے صورت پذیر ہونے والے بصری پیکروں کا دیدار مندرجہ ذیل اشعار میں کیا جا سکتا ہے

چھپی ہوئی سی چٹانیں، لکھے ہوئے سے درخت
کھلا تھا سامنے منظر کوئی کتاب ایسا

میں ڈوبتا جزیرہ تھا موجوں کی مار پر
چاروں طرف ہوا کا سمندر سیاہ تھا

راہ میں راکھ ہوگئیں دھوپ کی پتیاں ظفر
آنکھ بکھر بکھر گئی اپنی ہی آب و تاب سے

کہیں پربتوں کی ترائیوں پہ ردائے رنگ تنی ہوئی
کہیں بادلوں کی بہشت میں گل آفتاب کھلا ہوا

ابھی دل کی سیاہی زور پر ہے
ابھی چہرے پہ تابانی رہے گی

رہائی کی کوئی صورت نکلنی چاہیے اب
زمیں سمٹی ہوئی ہے اور دھواں پھیلا ہوا ہے

پھر جا رکے گی بجھتے خرابوں کے دیس میں
سونی، سلگتی، سوچتی سنسان سی سڑک

گر کے صد پارہ ہوا ابر میں اٹکا ہوا چاند
سر پہ چادر سی نظر آئی شب تار مجھے

تیرہ درخت پر پڑی آب رواں کی روشنی
صبح لپٹ لپٹ گئی موجہ بار یاب سے

ان اشعار میں چھپی ہوئی سی چٹانیں، لکھے ہوئے سے درخت، ڈوبتا ہوا جزیرہ، موجوں کی مار، سیاہ سمندر، دھوپ کی پتیاں، ردائے رنگ، بادلوں کی ہیبت، گل آفتاب، ال کی سیاہی، سمٹی ہوئی زمین، پھیلا ہوا دھواں، بجھتے ہوئے خرابے، سونی سلگتی، سوچتی سنسان سڑک، ابر میں اٹکا ہوا چاند، شب تار کی چادر، تیرے درخت، آب رواں کی روشنی، موجۂ باریاب، پربت اور کتاب وغیرہ اسماء، استعارے اور تراکیب مل کر ایسے حسی پیکروں کی تشکیل کرتے ہیں جن میں قوت بصارت کی نیرنگیاں روح کی طرح شامل ہیں۔ یوں تو یہ تمام حالتیں اور صورتیں کسی دوسری دنیا کی چیز نہیں ہے لیکن تخلیقی اثرات نے ان کو بصارتوں، بصیرتوں اور حیرتوں کے ایک تخلیقی منظرنامے کی شکل میں مرتب کردیا ہے۔

گوشۂ چشم کے مانند یردہ گوش بھی ظفر اقبال کی تخلیقی وسعتوں کی ایک نمایاں جہت کو روشن کرتا ہے اور ایک منفرد وسیلۂ وجدان ثابت ہوتا ہے

ایسی آواز خلاؤں میں اڑائی جائے
جو لہو تک ہی رہے اور رسا لگتی ہو

آئینۂ آواز میں چمکا کوئی منظر
تصویر سا اک شور مرے کان میں آیا

ٹوٹے گا کس سے گھومتی آواز کا طلسم
سرگوشیاں اگر اسی رو میں رواں رہیں

پکی سڑکوں والے شہر میں کس سے ملنے جائیں
ہولے سے بھی پاؤں رکھیں تو بج اٹھتی ہے کھڑاؤں

گونجتی تھی سر گلزار خموشی تھی عجب
کھولتی ہے در زنداں یہ صدا کیسی ہے

آنکھوں کی خاک خشک بھی سیراب ہو گئی
آواز نے وہ عکس اتارا ہے کان میں

ایسی آواز کا خلا میں اڑانا جو لہو تک محدود ہوتے ہوئے رسا لگتی ہو،، کہنے اور سننے والے کے درمیانی ربط کو اجاگر کرتا ہے۔آواز کے آئینے میں منظر کا چمکنا اور کان میں شور کے آنے سے تصویر کا بن جانا قوت سماعت کی سحر کاری پر دلالت کرتا ہے۔ سرگوشیوں کی روانی اور گھومتی آواز کا تسلسل ایک متحرک سماعی تصویر ابھارتا ہے، پکی سڑک پر ہولے سے پاؤں رکھنے کے باوجود کھڑاؤں کے بج اٹھنے کے سبب شہر میں جانے سے پرہیز کرنا، شہری فضا کے عشق ورمز ناآشنا اور واشگاف ہونے نیز عشق کے مزاج سے ہم آہنگ نہ ہونے کی کیفیت کو مجسم کرتا ہے، سر گلزار خموشی کا گونجنا، گلزار کے بے آواز ہونے اور کسی آواز کا در زنداں کو کھولنا جذبہ آزادی کے با آواز ہونے کا مصور بیان ہے اور آخری شعر میں کسی آواز کے کان میں آنے سے آنکھو

ں کی خاک خشک کا سیراب ہو جانا آواز سے سننے والے کے جذباتی ربط و تعلق کو مجسم کرتا ہے۔ ظفر اقبال کی خصوصیت یہ ہے کہ انھوں نے مانوس حسی تجربات کو بھی اپنے منفرد تخلیقی اسلوب میں اس طرح شعر کا جامہ پہنایا ہے کہ دیکھی بھالی صورتیں اور حالتیں بھی تخلیقی اسرار کا آئینہ بن گئی ہیں اور باصرہ کی طرح سامعہ نے بھی ان کی پیکر تراشی کے مخصوص سرچشمے کی حیثیت اختیار کر لی ہے۔

بصری اور سماعی تخلیقی سرچشموں کی کارکردگی کے ساتھ ظفر اقبال نے احساس کی زرخیزی اور خلاقی کا مظاہرہ قرطاسِ محسوسات پر بننے والے پیکروں میں کیا ہے۔ وہ جب انسانی اعمال و افکار اور زیست کی پراسرار پیچیدگیوں کی تفہیم و ترسیل کے لیے قوت احساس کی توانائی اور نقش گری کی صلاحیت کو بروئے کار لاتے ہیں تو متنوع اور ہمہ جہت حسی پیکر جنم لیتے ہیں

دنیا سے بھی محتاط ہیں اور دل سے بھی مجبور
روتے بھی ہیں اور دیدہ تر بھی نہیں رکھتے

خندقوں میں چھپ کے بیٹھے سورماؤں کے لیے
فکرِ دشمن ہی نہ تھی اک دوسرے کا ڈر بھی تھا

کسی نے رخ نہ کیا اس کے بعد جنگل کا
نہ شیر ہی کبھی نکلا کچھار کے باہر

پہلے شعر میں دنیاوی رکھ رکھاؤ، احتیاط اور درد دل کی کسک کے سبب اس طرح رونا کہ آنکھ تر نہ ہو، کرب کے شدید احساس کا مصور بیان ہے۔ دوسرے اور تیسرے شعر میں خوف کے احساس کی ایسی تصویر کاری کی گئی ہے جو ڈرنے اور

ڈرانے والے یعنی دونوں کے مزاج کی پیچیدگی، باہمی بے اعتمادی اور ظاہر و باطن کے تضاد کو نمایاں کرتی ہے۔

ظفر اقبال کی غزل میں بصری، سماعی، شامی اور لمسی مدرکات کی بنیاد پر غلو آمیز انداز کی پیکر تراشی کا رجحان بھی نظر آتا ہے۔ وہ کبھی مذکورہ حواس کو الگ الگ کبھی اشتراک اور ادغام کی سطح پر استعمال کرتے ہیں نیز کبھی قوت تحرک کے انسلاک سے تخلیقی سحر کاری کے نئے رنگ شامل کر دیتے ہیں۔ اس طرح مختلف حواس و محسوسات کی اجتماعی تخلیقی جادوگری کے ذریعہ فکر و خیال کی نئی نئی جہتیں شعری پیکر کی شکل دھار لیتی ہیں

ہم کیسے ہوئے ہیں دیکھنا خواب اور خوشبو
گذرتے موسموں کا آخری تحفہ کھلا ہے

بھری ہوئی تھی فضا سرد زرد کہرے سے
سمندروں کے سفر پر کوئی رواں جو ہوا

ریل کے رور شور سے سارا مکاں لرز گیا
اوس الگ نہ ہو سکی کھلتے ہوئے گلاب سے

کتنے دیے جلا گئی شام کی تیز رو ہوا
پھول گرا کتاب سے چاند چھڑا نقاب سے

آنکھیں بھی تازہ تر ہیں مشام ہوس کے ساتھ
کچھ پیچ و تاب رنگ بھی گویا مہک میں ہے

پہلے شعر میں شاعر نے خواب کا استعمال باصرہ اور خوشبو کا استعمال سامعہ کو متحرک کرنے کے لیے کیا ہے۔ دوسرا شعر سرد وزرد کہرے میں سمندروں کے سفر پر روانہ ہونے کے ذریعے لمسی، بصری اور حرکی محسوسات کے اشتراک عمل کو تصویر کرتا ہے۔ تیسرے شعر میں شاعر نے ریل کے زور شور سے مکان کے لرز جانے کی حالت میں بھی کھلتے ہوئے گلاب سے اوس کے الگ نہ ہونے کی کیفیت یعنی کھلتے ہوئے گلاب اور اوس کے فطری رشتے کے استحکام اور شدت کو باصرہ اور سامعہ کی مدد سے مجسم کر دیا ہے۔ چوتھے شعر میں ہوا کی تیزی کے سبب کتاب میں سے پھول کے گرنے اور چاند ایسے چہرے سے نقاب کے ہٹ جانے کو کئی چراغوں کا روشن ہو جانا کہہ کر شعری تصویر کے بصری اور جذباتی مضمرات کو ظاہر کیا ہے۔ نیز تیز رو ہوا سے چراغ جلانے کا کام لیکر شعری پیکر کے فنی حسن میں مزید اضافہ کر دیا ہے۔ پانچویں اور آخری شعر میں مہک کے پس منظر میں رنگوں کے پیچ و تاب کو دکھا کر اور شام ہوس کے ساتھ آنکھوں کی تازگی کا ذکر کر کے ایسا ہشت پہلو مخلوط پیکر تراشا گیا ہے جو حس باصرہ اور حس شامہ کو متحرک کر کے شاعر کے مافی الضمیر کو سامع اور قاری کے ذہن پر روشن کر دیتا ہے۔ اس طرح مختلف پیکر باہمی اشتراک کے ذریعے شعری تجربہ کو ہمہ جہت اور کثیر الابعاد بناتے ہیں اور سامع و قاری سے تمام حواس کی بیداری کا تقاضا بھی کرتے ہیں۔

ظفر اقبال کے نئے شعری مجموعے "غبار آلود سمتوں کا سراغ" کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ لسانی اور لمسی تجربات کی وہ شدت جس نے ان کو ملامت کا ہدف بنایا تھا، ان کی غزل میں خاصی کم ہو گئی ہے۔ دوسری طرف بعض ناقدین لسانی شکست و ریخت اور بے ساختہ جنسی اظہار ہی کو ظفر اقبال کی انفرادیت اور شعری شناخت تصور کرتے ہیں لیکن اس مقام پر غالباً وہ اپنی رائے پر

نظرِ ثانی ضرور کریں گے۔ ظفر اقبال کے مذکورہ مجموعے کے حوالے سے مجھے خاص طور پر یہ عرض کرنا ہے کہ اس مجموعے کی غزلوں میں ایک ایسا پیکر بھی نمودار ہوا ہے جو اس سے پیشتر اس کثرت اور توانائی کے ساتھ سامنے نہیں آیا تھا۔ یہ پیکر خواب کا پیکر ہے جو اپنی بھرپور شخصیت اور لسانی و نفسیاتی حسن کے ساتھ ظاہر ہوا ہے۔ ظفر اقبال نے اس پیکر کے حوالے سے خواب اور بے خوابی کی متعدد کیفیات، فنی اور لسانی کیفیت کے تال میل اور بصارت و بصیرت کی سحر آفرینی کا مظاہرہ اس انداز میں کیا ہے کہ انسانی محرومی، نارسائی اور بے اعتمادی کے ساتھ ہی زندگی کی جمالیاتی اقدار کی ترجمانی اعلیٰ تخلیقی سطح پر ہوئی ہے

کمائی عمر بھر کی ہے یہی اک جائداد اپنی
سو یہ خواب تماشا اب کسی کے نام کرنا ہے

آیا بھی ہے اگر کبھی آنکھوں میں خواب وصل
آیا ہے ایک خواب جدائی کے طور پر

میں اس کے دیکھنے اور بھول جانے میں مگن ہوں
مرے آگے جو یہ خواب رواں پھیلا ہوا ہے

بجھتی جاتی ہیں یہ آنکھیں ہر دم
اور ابھی خواب ہنر دیکھنا ہے

میں خواب سبز تھا دونوں کے درمیان ظفر
کہ آسماں تھا سنہرا زمین بھوری تھی

وہی خستگی کا خمار ہے مرے چار سو
ترے وسط میں مرا خواب ہے کہ سراب ہے

نشیب راہ میں ہے یا فرازِ بام پہ ہے
مری نگاہ کسی خواب کے خرام پہ ہے

دھاروں دھار برسنے والا بادل خشک ہوا
خوابوں خواب چمکنے والی صورت ماند پڑی

خواب تماشا، خواب جدائی، خواب رواں، خواب سفر، بے تعبیر خواب، سراب نما خواب، خواب کا خرام، اور خوابوں خواب چمکنے والی بصارتی کیفیات کے شعری اظہار میں لسانی اور نفسیاتی مرکبات، جذبہ وخیال اور تخیل وتصوریت کے عناصر نیز تخلیقی وفور کی حدت کا اشتراک معنی خیز پیکروں کی تشکیل کرتا ہے۔ ان تمام پیکروں کی بصری کیفیت بہت نمایاں ہے۔

ظفر اقبال کی غزل میں چمکنے والے پیکر شعری حسن، شادابی اور خلاقی کے مظہر ہیں۔ یہ پیکر شاعر کے اسلوب کی تازگی، زبان کی خوبصورتی اور معنویت میں اضافہ کرتے ہیں۔ ظفر اقبال نے جذباتی، رومانی اور جنسی کرب وکیف کی پیچیدگیوں کو جس فنکارانہ تجرباتی اور وجدانی بصیرت کے ساتھ برتا ہے وہ ان کی پیکر تراشی کی صلاحیت اور فنکاری کی ضامن ہے۔

☆☆☆

# شکیب جلالی

شکیب جلالی نے غزل کے سفر کی ایک نئی جہت اس وقت روشن کی جب بہت سے شعراء جدت اور جدیدیت کا سہارا لے کر غزل کے شعر کو چیستاں بنانے میں مصروف تھے۔ شکیب کے شعری اسلوب میں تازگی اور موضوعات میں نئی زندگی کی وسعتیں ہیں لیکن روایت سے انکار و فرار کی کیفیت نظر نہیں آتی۔ البتہ ایک بامعنی اور صحت مند انحراف ضرور نظر آتا ہے۔ شکیب نے ذاتی اور اجتماعی واردات و حوادث، معاشرتی تضادات، انسانی بے بسی، لاحاصلی اور شہری زندگی کی مصنوعی اقدار سے ذہنی عدم مطابقت نیز فطرت کے ازلی حسن اور صداقت کو شعری موضوعات کے طور پر منتخب کیا اور اس حوالے سے زیست کی تمام پیچیدگیوں، کراہتوں، اذیتوں اور حسن کاری کو ورق شعر پر مرتسم کیا۔ شکیب جلالی کو لفظ کے تخلیقی امکانات کا نیا عرفان اور ادراک بھی تھا اور کلاسیکی شعری روایات کا فنی شعور بھی۔ اسی عرفان وادراک پر انھوں نے اپنے لہجے کے اچھوتے پن، اسلوب کی جدت، ندرت اور شعری و فنی مزاج کی انفرادیت کی بنیاد رکھی اور ادبی آبادیوں میں اپنی ایک واضح اور معتبر شناخت قائم کی۔

شکیب جلالی نے اپنے شعری تخلیقی عمل میں قوتِ سامعہ اور قوت باصرہ کو کثرت کے ساتھ صرف کیا ہے۔ ان کی لفظیات میں پانی، شعلہ، چراغ،

دھواں، لہر، خاموشی، سسکیاں، اور چاپ کو خصوصی اہمیت حاصل ہے۔ یوں تو انھوں نے پیکر تراشی کے حوالے سے اپنے بعض حواس کو روبہ کار رکھا ہے اور بصری نیز سماعی پیکروں کے ساتھ ساتھ یادداشتی، شامی، حرکی اور ذوقی پیکروں کی تخلیق بھی کی ہے لیکن ان کی غزل میں چمکنے والے بصری اور سماعی پیکروں کی بہتات، گہری معنویت اور فنی حسن متذکرہ دونوں پیکروں کے مرکزی کردار اور اہمیت کی طرف صاف صاف اشارہ کرتے ہیں۔ اس بات سے دیگر پیکروں کی معنوی اہمیت پر فرق نہیں پڑتا البتہ یہ ضرور معلوم ہوتا ہے کہ شکیب جلالی اشیا اور جذبات واحساسات کے باہمی روابط و تعلق کا تعین اکثر ان دو حسوں کی مدد سے کرتے ہیں۔

شکیب جلالی جب اپنے مخصوص اسلوب میں ذاتی تجربات و مشاہدات کو شعری قالب میں ڈھالتے ہیں تو تجلی کی شعاعوں کے بھیس میں جلتے ہوئے تیروں کی بوچھار، دھواں اگلتی ہوئی بستیوں کی فضا، اشکوں کی دھرتی پر اگتے ہوئے پانی کے درخت، فصیل جسم پر تازہ لہو کے چھینٹے، چٹان پر گرنے والے پرندکی لہورنگ تصویر، خاکدان سے نکلتا ہوا شعلہ اور دھویں کی لکیر نیز اسی طرح کے کتنے ہی تجربات و مشاہدات ان کے بصری ادراک اور تخلیقی اسرار کی آمیزش سے دلکش اور توانا بصری پیکروں کا روپ دھار لیتے ہیں۔ اس طرح جانی پہچانی صورتیں اور حالتیں حیرت واستعجاب کی مسحور کن فضا کی حامل بن جاتی ہیں

(۱) وہ تجلی کی شعاعیں تھیں کہ جلتے ہوئے تیر
آئینے ٹوٹ گئے آئینہ بردار گرے

(۲) شفق جو روئے سحر پر گلال ملنے لگی
یہ بستیوں کی فضا کیوں دھواں اگلنے لگی

(۳) عجب نہیں جو اگیں یہاں درخت پانی کے
کہ اشک بوئے ہیں شب بھر کسی نے دھرتی میں

(۴) مری گرفت میں آکر نکل گئی تتلی
پروں کے رنگ لگے رہ گئے ہیں چٹکی میں

(۵) فصیل جسم پہ تازہ لہو کے چھینٹے ہیں
حدود وقت سے آگے نکل گیا ہے کوئی

(۶) شکیب دیپ سے لہرا رہے ہیں پلکوں پر
دیار چشم میں کیا آج رت جگا ہے کوئی

(۷) آکر گرا تھا کوئی پرندہ لہو میں تر
تصویر اپنی چھوڑ گیا ہے چٹان پر

(۸) بس ایک رات ٹھہرنا ہے کیا گلہ کیجیے
مسافروں کو غنیمت ہے یہ سرائے بہت

(۹) اب تک مرا زمین سے رشتہ ہے استوار
رہن ستم ہوں سبزۂ پامال کی طرح

(۱۰) مرجھا گیا جو دل میں اجالے کا سرخ پھول
تاروں بھرا یہ کھیت بھی بنجر لگا مجھے

(۱۱) ہر چند راکھ ہو کے بکھرنا ہے راہ میں
جلتے ہوئے پروں سے اڑا ہوں مجھے بھی دیکھ

(۱۲) کشتیٔ زیست سلامت ہے نہ پتوار یہاں
موج در موج ہے سو رنگ کی منجدھار یہاں

(۱۳) اک شعلہ اور ایک دھویں کی لکیر
اور کیا خاکدان سے نکلا

(۱۴) یہ گردِ رہ شوق ہی جم جائے بدن پر
رسوا ہیں کہ ہم کوئی لبادہ نہیں رکھتے

(۱۵) بس چلے تو اپنی عریانی کو اس سے ڈھانپ لوں
نیلی چادر سی تنی ہے جو کھلے میدان پر

(۱)اس شعر میں تجلی کی شعاعوں کے روپ میں جلتے ہوئے تیروں کے آنے سے آئینوں کا ٹوٹنا اور آئینہ برداروں کا گرنا ظاہر و باطن کے دو رخے پن اور عصری منافقت کی تصویر کشی کرتا ہے۔(۲) یہاں شاعر نے شفق کے روئے سحر پر گلال ملنے اور بستیوں کی فضا کے دھواں اگلنے کے پس منظر میں فطرت کے شفاف حسن اور آج کی مشینی زندگی کی کثافت سے ابھرنے والے تضاد کو متشکل کیا ہے۔(۳) دھرتی میں شب بھر اشک بونے کے سبب پانی کے درختوں کے اگنے کی بات کرنا فرد کی ناآسودگی اور رنج و رقت کا مصور بیان ہے۔(۴) تتلی کا گرفت میں آکر نکل جانا اور چٹکی میں صرف پروں کے رنگوں کا رہ جانا لاحاصلی کے احساس کو تصویر کرتا ہے۔(۵) وقت کی حدود کو توڑ کر آگے نکل جانے کی وجہ سے فصیل جسم پر

تارہ لہو کے چھینٹوں کا ہونا شاعر کی اس حساسیت کی، تجسیم کرتا ہے جو ماضی کے دکھوں، حال کی محرومیوں اور مستقبل کے اندیشوں کے پیش نظر زندگی کی رفتہ رفتہ ماند پڑتی ہوئی معنویت سے متصادم ہے۔ (۶) پلکوں پر دیپ سے لہرانے پر دیار چشم میں رتجگا ہونے کا سوال کرنا محرومی عصر کو طنز کی ردا میں لپیٹ کر کسی حد تک قابل قبول بنا لینے کا بصری اظہار ہے۔ (۷) لہولہان پرندے کا چٹان پر اپنی تصویر چھوڑ جانا زندگی کی ستم رانیوں کے خلاف بغاوت کی نقش گری کرتا ہے۔ (۸) اس شعر میں شاعر نے زندگی کو ایک رات اور دنیا کو سرائے کے استعاروں میں بیان کر کے عصری زندگی کی تاریک مزاجی، اختصار اور ناپائیداری کی نقش گری کی ہے۔ (۹) یہاں سبزہ پامال کا استعارہ اپنی مٹی سے فرد کے لازوال تعلق اور زندگی کی ستم کوشیوں اور پامالیوں کی تصویر کھینچ دیتا ہے۔ (۱۰) دل میں اجالے کے سرخ پھول کا مرجھا جانا اور تاروں بھرے کھیت یعنی آسمان کا بنجر محسوس ہونا آسمانی رحمتوں سے مایوس ہو جانے کا مصوّر بیان ہے۔ (۱۱) راکھ ہو کر بکھر جانے کے انجام سے واقف ہونے کے باوجود جلتے ہوئے پروں سے اڑنا محاذوں پر شکست کھاتے ہوئے بھی زندگی کرنے کے عزم کی عکاسی کرتا ہے۔ (۱۲) ہر موج میں سو رنگ کی مجدھار کے پنہاں ہونے کے باعث کشتی زیست اور پتوار کے سلامت نہ رہ پانے کا شعری اظہار عصر رواں کی پیچیدگیوں، دشواریوں اور انتشار کی تصویر پردۂ ذہن پر ابھارتا ہے۔ (۱۳) اس شعر میں خاکدان، شعلہ اور دھوئیں کی لکیر جیسے الفاظ و تراکیب کے ذریعے زیست کے آتش مزاج مسائل سے نبرد آزمائی میں فرد کے جل بجھنے کی عکاسی کی گئی ہے اور آخر کے دونوں شعروں میں بے لباس رسوائی اور ذاتی عریانی کو گرد رہ شوق اور نیلی چادر سے ڈھانپنے کی خواہش کے ذریعہ تہذیبی شکست و ریخت، لاحاصلی اور انسان کی داخلی عریانی اور

ان تمام کیفیات سے گلو خلاصی کی تمنا کی لفظی تصویر کھینچی گئی ہے۔ یہ تمام تصویریں قاری کی بصری حس کو متحرک کرتی ہیں اور شاعر کے بصری ادراک کی تخلیقی توانائی کی مظہر ہیں۔ شکیب جلالی نے اپنے تجربات کو مظاہر فطرت کے ساتھ اس طرح ہم آہنگ کیا ہے کہ اس عمل نے ان کے جذبات اور داخلی کیفیات کو واضح شکل بلکہ شخصیت عطا کر دی ہے۔ یہاں رنگ اور روشنی کے استعاروں اور ان کے تلازمات نے ایسا بصارت نامہ مرتب کیا ہے جو معنی کی مختلف جہات کو روشن کر کے شاعر کے مافی الضمیر کو پیکروں کے حوالے سے قاری کے پردۂ ذہن پر نقش کر دیتا ہے۔

شکیب جلالی جب پردۂ سماعت پر بیدار ہونے والی تھرتھراہٹوں کو مجسم کرنے کے لیے اپنے مخصوص الفاظ مثلاً خاموشی، سسکیاں، سکوت، چاپ اور ان سے متعلق و منسلک ضمنی الفاظ و تراکیب یعنی ستارے، اوس، صحرا، صدا، کان، سرگوشیاں، کہرام، بوندوں کا بجنا، لرزہ بر اندام شور، تلاطم اور صداکا غبار کی بنیاد پر اپنے شعری اظہار کی سمت کا تعین کرتے ہیں تو ان کے حسی تجربات سماعی پیکروں کی شکل اختیار کر لیتے ہیں

ستارے سسکیاں بھرتے تھے اوس روتی تھی
فسانۂ جگرِ لخت لخت ایسا تھا

مرے ہی کان میں سرگوشیاں سکوت نے کیں
مرے سوا بھی کسی سے یہ بے زبان کھلا

دل کیوں دھڑکنے لگتا ہے ابھرے جو کوئی چاپ
بھولا ہوا تھا دیر سے میں اپنے آپ کو

تعریف کیا ہو قامت دلدار کی شکیب
تجسیم کردیا ہے کسی نے الاپ کو

میں وہ آدم گزیدہ ہوں جو تنہائی کے صحرا میں
خود اپنی چاپ سن کر لرزہ بر اندام ہو جائے

خموشی بول اٹھے ہر نظر پیغام ہو جائے
یہ سناٹا اگر حد سے بڑھے کہرام ہو جائے

اس شور تلاطم میں کوئی کس کو پکارے
کانوں میں یہاں اپنی صدا تک نہیں آتی

وہ خموشی انگلیاں چٹخا رہی تھی اے شکیب
یا کہ بوندیں بج رہی تھیں رات روشن دان پر

فسانۂ جگر لخت لخت کو سن کر ستاروں کا سسکیاں بھرنا اور اوس کا رونا، بے زبان سکوت کا بازبان ہو جانا اور سرگوشیاں کرنا، کسی کا انتظار نہ ہونے کے باوجود بھی چاپ کے ابھرنے پر دل کا دھڑکنا، گذرے زمانے کی چاپ کو سننا، الاپ کی تجسیم ہو جانا، خود اپنی چاپ سن کر لرزہ بر اندام ہو جانا، خموشی کے بول اٹھنے اور سناٹے کے کہرام میں بدل جانے کی بات کہنا، شور تلاطم کے پس منظر میں اپنی صدا کا بھی کانوں تک نہ پہنچنا اور روشن دان پر بجتی ہوئی بوندوں پر خموشی کے انگلیاں چٹخانے کا گمان ہونا جیسے تجربات و تاثرات شاعر کی انفرادیت کو حسی اور جذباتی یعنی دونوں سطحوں پر قائم کرتے ہیں اور قاری کے متعلقہ حواس کو متحرک کر کے اس کے اپنے تجربے میں بھی شریک ہو جاتے ہیں۔ شکیب جلالی کی فنکاری کا کرشمہ

یہ ہے کہ انھوں نے بعض مانوس حسی تجربوں کو ایسی نادر اور تخلیقی زبان میں پیش کیا ہے جو ان کی واضح اور منفرد شناخت قائم کرتی ہے اور ذاتی تجربات کو قطعی ذاتی (لیکن لبلاغ کے حامل) اسلوب میں ادا کرنے کی قدرت بھی عطا کی ہے۔ مذکورہ بالا تمام سماعی پیکر شاعر کی تخلیقی وسعتوں کا سراغ دیتے ہیں اور ہم عصر زندگی سے اس کے تعلق کی سمت اور سطح کو بھی واضح کرتے ہیں۔

بصری اور سماعی پیکروں کے علاوہ شکیب جلالی نے یاد داشتی، حرکی، شامی اور ذوقی پیکروں کے ذریعے اپنے شعری منظر نامے کی پیچیدگی، معنویت اور تازہ کاری میں اضافہ کیا ہے۔ مذکورہ پیکروں کو ذیل کے اشعار میں مختصر تجزیہ کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے

**یاداشتی پیکر**

یادیں ہیں اپنے شہر کی اہل سفر کے ساتھ
صحرا میں لوگ آتے ہیں دیوار و در کے ساتھ

اک یاد ہے کہ دامن دل چھوڑتی نہیں
اک بیل ہے کہ لپٹی ہوئی ہے شجر کے ساتھ

وہ الوداع کا منظر، وہ بھیگتی پلکیں
پس غبار بھی کیا کیا دکھائی دیتا ہے

اک یاد ہے کہ چھین رہی ہے لبوں سے جام
اک عکس ہے کہ کانپ رہا ہے شراب میں

ہوائے شب سے نہ جلتے ہیں اور نہ بجھتے ہیں
کسی کی یاد کے جگنو دھواں اگلتے ہیں

اک خاکداں میں اب بھی باقی ہیں کچھ شرر
دامن بچا کے نکلو یادوں کی رہگذر سے

ان اشعار میں شہر کی یادوں سے وابستگی کے باعث لوگوں کا صحرا میں بھی دیوار و در کے ساتھ آنا، یاد کا دامن دل کو اس طرح گرفت میں لینا جس طرح بیل پیڑ سے لپٹ جاتی ہے، یاد کے غبار کے پیچھے الوداع کے منظر اور بھیگی پلکوں کا دکھائی دینا، شراب میں کسی کے عکس کا کانپنا اور لہو سے جام کا چھن جانا، ہوائے شب سے متاثر ہوئے بغیر یاد کے جگنوؤں کا دھواں اگلنا اور خاکدان میں کچھ چنگاریوں کے باقی ہونے کے سبب یادوں کی رہگذر سے دامن بچا کر گذرنے کی تلقین کرنا وغیرہ ایسے یادنامے کی پیش کش کرتا ہے جو شاعر کے تخلیقی تجربات کے گہرے نقوش سے مزین ہے اور اس طرح تخلیق ہونے والے یادداشتی پیکر حال کے آئینے میں ماضی کی چلتی پھرتی پرچھائیوں کے وسیلے سے شاعر کے شعور اور تحت الشعور کے اسرار کو قاری کے ذہن پر بڑی فنکاری کے ساتھ واشگاف کر دیتے ہیں۔

حرکی پیکر

اتر کے ناؤ سے بھی کب سفر تمام ہوا
زمیں پہ پاؤں دھرا تو زمین چلنے لگی

بوجھ لمحوں کا ہر اک سر پہ اٹھائے گذرا
کوئی اس شہر میں ستانے کو ٹھہرا ہی نہیں

طے کی ہے ہم نے صورت مہتاب راہ شب
طول سفر سے پاؤں میں چھالے ہوئے نہیں

چہرے سے اجنبی تھا وہ میرے لیے مگر
سب راز اس کے کہہ دیے طرز خرام نے

ان اشعار میں ناؤ، سفر، کشتی اور خرام کے الفاظ مرکزی اہمیت کے حامل ہیں اور زمین، دوری، بادباں، شہر، راہ شب، مہتاب، طول، پاؤں، چھالے، خرام، اترنا، چلنا، ریجھے لگنا، گذرنا، ٹھہرنا وغیرہ ایسے الفاظ وافعال ہیں جو مرکزی حیثیت کے متحمل الفاظ کے متعلقات و تلازمات کی شکل میں استعمال ہوئے ہیں۔ شاعر نے متذکرہ مرکزی الفاظ و تلازمات کی مدد سے ایسے حرکی پیکر تعمیر کیے ہیں جو ایک طرف حرکت و تغیر سے شاعر کے ذہنی ربط کا ثبوت دیتے ہیں تو دوسری طرف زندگی کی پیچیدگی اور کرب کے ساتھ ساتھ جمالیاتی کیفیات کی بھی تجسیم کرتے ہیں۔

**شامّی پیکر**

کانٹوں کی باڑھ پھاند گیا تھا مگر شکیب
رستہ نہ مل سکا مجھے پھولوں کی باس میں

ہوا کا رخ ہی اچانک بدل گیا ورنہ
مہک کے قافلے صحرا کی سمت آئے بہت

پھول مرجھا گئے گلدان بھی گر کر ٹوٹا
کیسی خوشبو میں بسے ہیں درودیوار اب تک

خوشبو کا محرک قوت شامہ کو رد بہ عمل کرتا ہے اور پھول یہاں خوشبو کے واحد مخرج کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے۔ کانٹوں کی باڑھ پھاندنے کے باوجود پھولوں کی باس میں رستے کا گم ہو جانا، ہوا کا رخ بدل جانے سے خوشبو کے قافلوں کا صحرا میں پھیل جانا اور پھولوں کا مرجھا جانا، گلدان کا ٹوٹ کر گرنا اور در و دیوار کا خوشبو میں بس جانا جیسے محسوسات ان اشعار کی پیکریت کی تشکیل کرتے ہیں۔

ذوقی پیکر

اس حادثے کی نخوت ساقی کو کیا خبر
بادہ پیا کہ زہر پیا تشنہ کام نے

دھوکے سے اس حسیں کو اگر چوم بھی لیا
پاؤ گے دل کا زہر لبوں کی مٹھاس میں

پینا ہو تو ایک جرعۂ زہراب بہت ہے
ہم تشنہ دہن تہمتِ بادہ نہیں رکھتے

ان شعروں کی پیکریت کی بنیاد زہر کے استعارے پر ہے اور اس استعارے کی بنیاد پر بنے والے پیکروں نے جہاں زندگی کی سمیّت کو ظاہر کیا ہے وہیں زندگی سے فرار کے بجائے اس کو تمام تر ہلاکت خیزیوں، پیچیدگیوں اور تلخیوں کے ساتھ قبول کرنے کے جذبے کی بھی تجسیم کی ہے۔

شکیبؔ جلالی کی پیکر تراشی میں وسعت بصارت اور پردۂ سماعت پر ایسی گہری اور رنگا رنگ تصویریں اپنے نقوش ابھارتی ہیں جو قاری و سامع کے متعلقہ حواس کو نمایاں طور پر متحرک کرتی ہیں۔ شکیب جلالی کی غزل میں خوبصورت تہہ در تہہ اور روشن بصری نیز سماعی پیکروں کی ایک کہکشاں نظر آتی ہے۔ البتہ مذکورہ

دونوں کلیدی پیکروں کے سایہ سایہ انھوں نے ضمنی پیکر بھی بڑی فنکاری اور شعری حسن کے ساتھ خلق کیے ہیں۔ چنانچہ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ان کی پیکر تراشی بیشتر حواس کا احاطہ کرتی ہے اور ان کے فکر، اسلوب، شعری تنوع، حسن، تازگی اور معنویت میں اضافہ کرتی ہے۔

☆☆☆

# سلیم احمد

سلیم احمد فرد اور معاشرے کے تعلق اور اس کے متعلقات کو شاعری میں بنیادی حیثیت دیتے ہیں۔ وہ انسانی مظاہر کو چشم تخلیق سے دیکھتے ہیں اور رشتوں کے تناظر میں ظہور پانے والی محبت، نفرت، بے نیازی، غم و غصہ، طنز نیز نفس انسانی کی متنوع کیفیات کے اظہار کے لیے ایسا منفرد اسلوب اختیار کرتے ہیں جس کا ایک سرا جدیدیت اور دوسرا روایت سے جڑا ہوتا ہے۔ سلیم احمد کے شعری مجموعے کے دیباچے میں سراج منیر نے لکھا ہے

> "اردو کے ادبی مزاج نے ایک تقسیم شعری و غیر شعری عناصر کی کر رکھی تھی۔ بعض دھندلے امیجز اور مخصوص خیالات شعری سمجھے جاتے تھے اور عام زندگی کے اسالیب غیر شعری قرار پاتے تھے۔ ایک طرف وہ لوگ جو غزل کا محدود تصور رکھتے تھے اور دوسری طرف وہ جو صرف ان عناصر سے شاعری پیدا کرنا چاہتے تھے جو تغزل والوں نے مسترد کر دیے تھے۔ سلیم احمد کا معاملہ یہ ہے کہ اسالیب و علائم میں تو ان کے یہاں شعری روایت کا تصور موجود ہے لیکن مواد میں نہیں۔ چناں چہ سلیم احمد نے ان دونوں گریزاں عناصر کو اپنی ذات میں جمع کیا۔

اس سے ان کے یہاں ایک الگ انداز کا لہجہ اور ایک خاص طرح
کی 'وٹ' پیدا ہوئی۔"۔۱۷

شاعر کے لیے روایت ایک بسیط وجدانی معیشت اور انفرادی پہلوؤں کا معمورہ بھی ہے۔ دراصل مسئلہ یہ ہے کہ نئے انسانی شعور کے منظر نامے پر نقش ہونے والی تہذیبی کشمکش، اقدار کے نئے تصور اور نئی زندگی کی وسعتوں میں پیدا ہونے والی نئی استفہامیہ کیفیت یقیناً روایتی شعور تہذیب سے مختلف ہے۔ سلیم احمد کا شعور بھی روایتی شعور سے الگ ہے۔ اس لیے ان کے موضوعات شعری بھی روایتی موضوعات سے مختلف ہیں لیکن سلیم احمد اپنے نئے موضوعات کی پیش کش جب اپنے مخصوص (بسیط روایتی جدید شعور میں گندھے ہوئے) اسلوب میں کرتے ہیں تو ان کی مخصوص شعری پیکر تراشی وجود میں آتی ہے اور جب وہ اپنے پیکروں کی مدد سے مختلف کیفیات و تاثرات کو موزوں مکالموں اور بھرپور ڈرامائی انداز میں شعری لباس پہناتے ہیں تو ان کے لہجے کی جمالیاتی لہریں تصویروں کو متحرک کر دیتی ہیں۔

سلیم احمد کی غزل کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ انھوں نے بصری پیکر کثرت کے ساتھ تخلیق کیے ہیں۔ ان کی غزل میں دیگر اقسام کے پیکر خال خال ہی نظر آتے ہیں۔ وہ جب دنیا کی ویرانی اور معاشرے کی بوسیدگی کے باوجود "گھر" سے انسان کے فطری لگاؤ کی تصویر کھینچتے ہیں تو یوں گویا ہوتے ہیں

خموشی کے ہیں آنگن اور سناٹے کی دیواریں
یہ کیسے لوگ ہیں جن کو گھروں سے ڈر نہیں لگتا

یہ کیسے لوگ ہیں صدیوں کی ویرانی میں رہتے ہیں
انھیں کمروں کی بوسیدہ چھتوں سے ڈر نہیں لگتا

پہلے شعر میں خموشی کے آنگن اور سناٹے کی دیواریں ایسے استعارے ہیں جو گھروں کی ویرانی کو مجسم کرتے ہیں اور دوسرے شعر میں کمروں کی چھتوں کی بوسیدگی صدیوں کی ویرانی کا منظر پیش کرتی ہے نیز خوف کی استفہامیہ کیفیت اس پر مستزاد ہے۔ ان دونوں شعروں میں ظہور پانے والے پیکروں کی بصیرت نمایاں ہے اور اجتماعیت کا عنصر بھی واضح ہے۔ اس طرح دونوں شعروں میں اجتماعی بصری یعنی مرکب پیکر ابھرتے ہیں۔ شاعر نے ذیل کے شعر میں معاشرے کی اجتماعی بے نیازی کی تصویر اس طرح پیش کی ہے

محلے والے میرے کارِ مصرف پہ ہنستے ہیں
میں بچوں کے لیے گلیوں میں غبارے بناتا ہوں

سلیم احمد کی غزل میں بصری پیکروں کا ایک ایسا طویل سلسلہ نظر آتا ہے جو ان کے تجربات و مشاہدات کی پرتوں کو اس انداز میں واشگاف کرتا ہے کہ ایک طرف انسانی نفسیات کے تعلق سے شاعر کے غیرِ معمولی ادراک کا پتہ چلتا ہے اور دوسری طرف قاری کے پردۂ ذہن پر معاشرے سے انسان کے تعلق، تصادم اور نفرت و محبت کے نقوش گہرے ہونے لگتے ہیں

شب کو یہ سلسلہ ہے برسوں سے
گھر کا گھر جاگتا ہے برسوں سے

بوند بھر اشک بھی ٹپکا نہ کسی کے غم میں
آج ہر آنکھ کوئی ابر تہی لگتا ہے

جنوری کی سردیوں میں ایک آتش داں کے پاس
گھنٹوں تنہا بیٹھا بجھتے شرارے دیکھنا

رات کمرے میں ایک پرچھائیں
تیری آنکھوں کے درمیاں گذریں

ہم سمجھتے تھے ہمارے بام و در ڈھل جائیں گے
بارشیں آئیں تو کائی جم گئی دیوار پر

چہرے پہ ہنسی کی روشنی ہے
آنکھوں میں چراغ جل رہے ہیں

تو دن کی طرح نکل رہا تھا
سورج تھا کہ آنکھ مل رہا تھا

ان اشعار میں رات میں گھر کے گھر کار سوں سے جاگنا خوف اور بے یقینی کی فضا کو مرتسم کرتا ہے۔ کسی کے غم میں بوند بھر اشک بھی نہ ٹپکنا اور آنکھوں کا ابر تہی کی طرح نظر آنا، ایک طرف غم واندوہ کی انتہائی کیفیت کی بصری تصویر پیش کرتا ہے۔ چونکہ غموں کی انتہا اشکوں کو خشک کر دیتی ہے، دوسری طرف زمانے کی بے حسی بھی آنکھ کو ابر تہی بنا سکتی ہے۔ ان دونوں پیکروں میں اجتماعیت کا عنصر شامل ہے۔ تیسرے شعر میں سردی، آتش دان اور شرارے میں مراعات النظیر کا

تعلق ہے۔ سردیوں میں آتش دان کے پاس بیٹھ جانا اور آتش دان میں شراروں کا ہونا عین فطری ہے۔ اس طرح ایک منظر اپنے تلازمات اور متعلقات کی مدد سے ابھر کر سامنے آتا ہے۔ یہاں جنوری کی سردی آدمی پر پڑنے والی افتاد کی علامت ہے۔ آتش دان اس سے حفاظت کا ایک سہارا نیز تنہائی اور بجھتے ہوئے شرارے اس عارضی سہارے کے زود مختتم ہونے کی علامتیں ہیں۔ چوتھے شعر میں گفتگو کے درمیان مخاطب کی آنکھوں میں ایک پرچھائیں کا گذر جانا تشکیک کی بصری تصویر پیش کرتا ہے۔ پانچویں شعر میں بام و در، بارش اور کائی مراعات النظیر کے رشتے میں بندھے ہوئے ہیں۔ بام و در کے دھلنے اور کائی کے جم جانے میں تضاد و تصادم کی کیفیت نمایاں ہے اور بام و در کے دھلنے کے بجائے کائی کا جم جانا انسانی خواہشات کی شکست کی ایک صورت ہے۔ یہاں بام و در، بارش اور کائی کی علامتوں نے پیکر کو بنیاد فراہم کی ہے۔ چھٹا شعر چہرے اور آنکھوں کی روشنی سے خوش آیند مسرت کے تاثر کو تصویر کرتا ہے۔ چہرے پر مسرت کی روشنی کا پھیل جانا اور آنکھوں میں چراغ جل اٹھا خوشی کا شعری اظہار ہے۔ ساتویں شعر میں محبوب کا دن کی طرح طلوع ہونا اور سورج کا آنکھیں ملنا ایسے استعارے ہیں جو محبوب کے بے پناہ حسن کی تمازت اور روشنی کو پردۂ بصارت پر نقش کر دیتے ہیں۔ سلیم احمد دور تک پھیلی ہوئی فضاؤں کو حلقۂ چشم میں سمیٹ لینے اور بصارت کے راستے بصیرت کے نہاں خانوں میں داخل ہونے کا ہنر جانتے ہیں۔

سلیم احمد نے باصرہ کے ساتھ ساتھ پیکر تراشی کے عمل میں قوت یادداشت کو بھی فنکارانہ سطح پر استعمال کیا ہے۔ بصری پیکروں کے بعد ان کے یادداشتی پیکر بھی شعری تجربات کو مرتسم کرنے میں بکثرت روبہ عمل نظر آتے ہیں

رنگ و بو کے کتنے مردہ تجربے روشن ہوئے
یاد آئے دیکھ کر تجھ کو کئی پھولوں کے نام

اک بجھا دیا جیسے خود بخود سلگ اٹھے
اپنے گھر کی یاد آئی یوں دیار غربت میں

جب کبھی فرصت ملے تو گوشہ تنہائی میں
یاد ماضی کے پرانے گوشوارے دیکھنا

یادوں کے افق سے جھانکتا ہے
وہ زرد سا مہتاب چہرہ

جانے کتنے ہنگامے دل میں جاگ جاتے ہیں
جب کتاب ماضی کو دیکھتا ہوں فرصت میں

ان اشعار میں کسی کو دیکھ کر پھولوں کے نام یاد آنا اور رنگ و بو کے متعدد مردہ تجزیوں میں جان پڑ جانا، دیار غربت میں گھر کی یاد کا اس طرح آنا جیسے بجھا ہوا ایک دیا خود بخود جل اٹھے، گوشہ تنہائی میں یاد ماضی کے پرانے گوشوارے دیکھنا، زرد سے مہتاب چہرے کا یادوں کے افق سے جھانکنا اور فرصت کے اوقات میں ماضی کی ورق گردانی کرنے سے متعدد ہنگاموں کا جاگنا وغیرہ ایسی تشبیہات واستعارات ہیں جو یادداشتی پیکروں کی بنیاد بنتے ہیں۔ ان پیکروں میں ماضی قریب اور ماضی بعید کی تصویروں کا ایک ایسا سلسلہ ظہور پذیر ہوتا ہے جو اپنے حسن اور پراسراریت کے سبب شعر کی معنوی کیفیت میں وسعت اور گہرائی پیدا کردیتا ہے۔

## لمسی پیکر

کیا لمس تھا اک دست حنائی کا تہہ آب
انگارے سے ہاتھوں میں دہکتے رہے تا دیر

گھاس میں جذب ہوئے ہوں گے زمیں کے آنسو
پاؤں رکھتا ہوں تو ہلکی سی نمی لگتی ہے

شہر احساس ترے لمس سے جاگ اٹھتا ہے
رات آتی ہے تو ہاتھوں میں دیے جلتے ہیں

شہر آب ہونے پر بھی دست حنائی کے لمس سے ہاتھوں میں انگاروں کا دہکنے لگنا، گھاس پر پاؤں رکھنے سے نمی کے احساس کا ہونا اور گھاس میں زمین کے آنسوؤں کے جذب ہونے کا خیال آنا اور کسی کے لمس سے احساس کے شہر کا اس طرح جاگنا کہ جیسے رات کے وقت ہاتھوں میں دیے جلتے ہوں، یہ تمام محسوسات سلیم احمد کی حس لامسہ کی سحر کاری کو نمایاں کرتے ہیں۔

حرکی پیکر

مور اور بھنور دونوں محو رقص رہتے ہیں
یہ بھنور ہے جنگل کا وہ ہے مور دریا کا

اسے تو جانا کسی اور سمت تھا لیکن
مجھے وہ چھوڑنے میرے مکان تک آیا

مور اور بھنور دونوں کے محو رقص رہنے کی وجہ سے مور کو جنگل کا بھنور اور بھنور کو دریا کا مور تصور کرنا اور کسی کا مختلف سمت میں جاتے ہوئے بھی شاعر کو اس کے مکان تک چھوڑنے آنا وغیرہ ایسا شعری اظہار ہے جو تحرک و تغیر کے حوالے سے زندگی کی تفہیم کی راہ ہموار کرتا ہے اور تغیر و تحرک سے شاعر کے فکری ربط و تعلق کو ظاہر کرتا ہے۔

## اجتماعی پیکر

کتنا تنگ کرتی ہیں یہ بھری پری راہیں
اتنے لوگ چلتے ہیں راستہ نہیں ملتا

اس اک چہرے میں آباد تھے کئی چہرے
اس ایک شخص میں کس کس کو دیکھتا تھا میں

راہوں کے بھرے پرے رہنے کے سبب راستے کا نہ ملنا اور ایک چہرے میں کئی چہروں کے آباد ہونے کی وجہ سے ایک شخص میں بہت سے اشخاص کا دیدار کرنا ایسے اجتماعی پیکروں کی تعمیر کرتا ہے جو شاعر کے مافی الضمیر کو قاری کے پردۂ ذہن پر بڑی فنکاری کے ساتھ نقش کر دیتے ہیں۔ ان اجتماعی پیکروں میں بصری کیفیت بھی بہت نمایاں ہے۔

## مخلوط پیکر

ہوا نے دی در ویراں پہ دستک
کئی پرچھائیاں نکلیں مکاں سے

ایک اجالے کو سخن کرتے سنا ہے میں نے
ہونٹ لو دیتے ہیں لفظوں سے دیے جلتے ہیں

ہوا کا در ویراں پہ دستک دینا سماعی کیفیت کی تجسیم کرتا ہے اور کئی پرچھائیوں کا مکان سے نکلنا اجتماعی بصری پیکر کو مجسم کرتا ہے۔ اس طرح ایک ایسا مخلوط پیکر سامنے آتا ہے جو بیک وقت سماعت وبصارت اور اجتماعیت کے محسوسات کو تصویر میں بدل دیتا ہے۔ دوسرے شعر میں اجالے کو سخن کرتے ہوئے سننا، ہونٹوں کا لو

دینا اور لفظوں سے چراغوں کا جلنے لگنا بیک وقت سماعی اور بصری حسوں کو متحرک کرتا ہے اور ایک ایسے مخلوط پیکر کی تعمیر کرتا ہے جو ایک آتشیں کیفیت کا بھی غماز ہے۔

سلیم احمد کے شعری پیکروں کے اس تجزیاتی مطالعے کی بنیاد پر کہا جا سکتا ہے کہ ان کی شعری فکر جب ان کے فنی اسلوب کا ملبوس زیب تن کرتی ہے تو مختلف الاقسام اور کثیر الابعاد پیکروں کی ایک دنیا آباد ہو جاتی ہے۔ یہ تمام پیکر ان کے گہرے شعور اور زندگی سے ان کے تخلیقی ربط کا پتہ دیتے ہیں، نیز ان کے شعری اظہار کی توانائی، تازگی، شادابی اور معنویت کو مزید گہرائی عطا کرتے ہیں۔ سلیم احمد کے شعری پیکروں کی بنت میں شہر، گھر اور چراغ (یا دیے) جیسے الفاظ کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ انھوں نے پیکر تراشی کے ذریعہ اپنی غزل کے دائرہ کار میں انسانی تہذیبی شکست و فتح کی تاریخ کو سمیٹنے کی کوشش کی ہے اور فرد سے فرد نیز فرد سے معاشرے کے پیچ در پیچ تعلق کو اپنے شعری پیکروں کی مدد سے زندگی کا استعارہ بنا دیا ہے۔

☆☆☆

# شاذ تمکنت

شاذ تمکنت کا نام ایسے جدید شاعر کے طور پر لیا جاتا ہے جس نے نئے سے نئے مفہوم کے شعری اظہار میں بھی کلاسیکی روایت اور غنائیت کے فن کارانہ استعمال کو ہاتھ سے جانے نہیں دیا۔ ان کی غزل کی شکل میں مروجہ زبان، فنی پختگی اور ندرت اظہار کے امتزاج سے ایک خوشگوار جدید اسوب سامنے آیا۔ ایسا اسلوب جو اردو کی شاعرانہ کلاسیکی، ہندشوں اور فارسی کی پہلو دار ترکیبوں کو بھی اپنے دامن میں سجائے ہوئے ہے، نیز متغزلانہ دردانگیزی اور غم خیزی کو بھی جس نے اپنے جسم و جاں میں سمولیا ہے۔

شاذ تمکنت کی شعری فکر جہاں کلاسیکی روایات سے تعلق رکھتی ہے وہیں نئی اقدار سے بھی ہم آہنگ ہے۔ ان کے یہاں روایت و جدت کا یہ سنگم مفاہیم کی نئی نئی تصویروں اور معانی کی نئی نئی جہات کو روشن کرتا ہے۔ کشتیِ دل، بادبان یاد، خوشبوئے وفا، یاد خدا، عالم تنہائی اور تنہائی کا صحرا وغیرہ شاذ کی غزل میں استعمال ہونے والے ایسے کلاسیکی لفظی مرکبات ہیں جو معنویت کے نئے دریچے وا کرتے ہیں اور سرسر دریائے بے تابی، زنجیر شب و روز، کلید در تنہائی اور سناٹے کے چہرے پر چیخ کی خراش وغیرہ روایتی الفاظ سے خلق ہونیوالی ایسی تخلیقی تراکیب ہیں جو زندگی کی نئی سمتوں کا سراغ دیتی ہیں۔

شاذ تمکنت عشق اور عشق کے لازمی نتیجے یعنی ہجر کے شاعر ہیں۔ یہی سبب ہے کہ انھوں نے یاد کے جزیروں اور تنہائی کے خرابوں کو خوب خوب آباد کیا

ہے۔ ان کی غزل میں یاد اور تنہائی کی کیفیات تصاویر کی شکل میں مرتعش ورقصاں نظر آتی ہے۔ نیر ایسے یاد داشتی اور محسوساتی پیکروں کی بنیاد رکھتی ہے جو روحانی کرب، تشنگی، عدم تسکین اور صحرا کے مانند پیکراں تنہائی کے احساس وادراک سے لبریز ہیں۔ شاذ تمکنت جب گذرے ہوئے واقعات و حادثات کی راہ سے کشتی دل کے اجنبی جزیرے میں پہنچنے، سانس لینے میں درد کے ہونے، خوشبوئے وفا کے دشت پیما ہونے، یاد کے احسان کی طرح آنے، سفینے کے ساحل تک آتے آتے دور ہو جانے، یاد خدا کے پردے میں محبوب کی یاد کے ہونے، یاد کے زنجیر شب وروز میں بدل جانے اور محبوب کے بدن کے خطوط نیز سراپے کے نگاہوں میں بھرنے کے مناظر کا دیدار کرتے ہیں تو یاد داشتی پیکر ان کی اندرونی کیفیات کی تصویری ترسیل بڑی فنکاری سے کرتے ہیں

چلی تھی کشتیٔ دل بادبان یاد کے ساتھ
کہاں اتار گئی اجنبی جزیرے میں

خبر نہیں کہ تری یاد کیا، ترا غم کیا
مگر وہ درد جو ہوتا ہے سانس لینے میں

کڑے کوسوں بھی تیری یاد کا دامن نہیں چھوٹا
کہ خوشبوئے وفا کو دشت پیما کر دیا تو نے

اب تری یاد بھی آتی ہے تو احساں کی طرح
یا کبھی سوچتے رہتے تھے بھلا دیں کیوں کر

سر دریائے بیتابی وہ منظر یاد آتے ہیں
کہ ساحل تک سفینے آتے آتے دور ہو جاتے

وہ کون دیر نشیں تھا حرم کے گوشے میں
کسی کی یاد تھی یاد خدا کے پردے میں

چند یادیں مری زنجیر شب و روز ہیں
چند لمحے میرے کھوئے ہوئے اوسان بنے

کیسا یاد آتا تھا ایک ترا خط بدن
کیسا بھرتا تھا اک نگاہوں میں سراپا کچھ دن

کشتیٔ دل کا بادبانِ یاد کے ساتھ اجنبی جزیرے میں پہنچنا، محبوب کے غم اور یاد کے سبب سانس لینے میں درد کے احساس ہونا، یاد کا دامن نہ چھوڑنے کی وجہ سے خوشبوئے وفا کا دشت پیما ہو جانا، یاد کا احسان کی طرح آنا، بیتابی کے دریا میں سفینے کا یاس آتے آتے دور ہو جانا، یادِ خدا کے پردے میں محبوب کی یاد کا ہونا، یاد کا زنجیر شب و روز بن جانا اور محبوب کے ایک ایک خط بدن اور اس کے سراپے کا یاد کے راستے آنکھوں میں اتر جانا وغیرہ ایسا احساس نامہ ہے جو قوت یادداشت کے وسیلے سے شاذ کی عشق پیشہ اور ہجر نصیب رومانی تخلیقی شخصیت کی تجسیم و تخصیص میں معاون ثابت ہوتا ہے۔ اور اس طرح تخلیق پانے والے ان یادداشتی پیکروں سے جہاں شعر کے خارجی حسن اور داخلی معنویت میں اضافہ ہوتا ہے وہیں شاعر کے نفسیاتی تحفظات بھی واشگاف ہوتے ہیں۔

جیسا کہ پیشتر عرض کیا جا چکا ہے کہ شاذ کے یہاں تنہائی کا ایک ایسا

عجیب و غریب اور گہرا احساس موجود ہے جس کے سبب وہ کہیں تنہائی پسند واقع ہوتے ہیں اور کہیں تنہائی گزیدہ۔ دراصل تنہائی وہ آئینہ ہے جس میں شاعر کے جمالیاتی عمل اور رد عمل کی پرچھائیاں قید ہیں۔ یہ تنہائی شاعر کے اندر بھی ہے اور باہر بھی۔ چنانچہ وہ کبھی محبوب کے ذکر کے اندیشے اور اس کے نام کے ڈر سے گوشہ تنہائی کو گوشۂ فرار کی طرح قبول کرتا ہے، کبھی اس بات کا دعویٰ کرتا ہے کہ دنیا میں اس جیسا کوئی تنہا نہیں، کبھی خدا سے سوال کرتا ہے کہ تیری بھری دنیا میں کیا میری طرح اور بھی کوئی تنہا ہے وغیرہ وغیرہ۔ شاذ تمکنت کی غزل میں تنہائی کا یہ تخلیقی ظہور بڑے گوناگوں اور زود اثر محسوساتی پیکر مرتسم کرتا ہے

کون جانے مری تنہائی پسندی کیا ہے
بس ترے ذکر کا اندیشہ ترے نام کا ڈر

میں یہ کہتا ہوں کہ مجھ سا نہیں تنہا کوئی
آپ چاہیں تو مری بات میں ترمیم کریں

میں ہی تنہا ہوں فقط تیری بھری دنیا میں
اور بھی لوگ ہیں کیا میرے خدا میری طرح

جس طرف جاؤں ادھر عالم تنہائی ہے
جتنا چاہا تھا تجھے اتنی سزا پائی ہے

ہم برس پڑتے تھے شاذ اپنی ہی تنہائی پر
ابر کی طرح کسی در سے اٹھا کرتے تھے

دشتِ بے آب و گیاہِ زندگی میں چارسو
ایک دیوارِ ہوا ہے سر کو ٹکراتا ہوں میں

خوب رولوں گا، تڑپ لوں گا، پلٹ آؤں گا
شہر سے دور نکل جاؤں گا تنہا کچھ دن

ان اشعار میں شاذ کی روح میں بسے ہوئے تنہائی کے احساس نے اپنا اظہار مختلف پیکروں کی شکل میں کیا ہے۔ کہیں تنہائی پسندی کی صورت ہے، کہیں تنہائی کا شکوہ ہے، کہیں تنہائی وجہ انفرادیت ہے، کہیں سزا ہے، کہیں بارشِ درد ہے، کہیں بے آب و گیاہ دشت ہے اور کہیں تنہائی رو کر اور تڑپ کر دل کو ہلکا کرنے کا سہارا ہے۔ ان تمام شعری تصویروں میں شاذ کے شعری مزاج کی بنیادی غم ناکی اور ہجر کی کیفیت چھائی ہوئی ہے۔ یہ تمام محسوساتی پیکر شاذ کے احساس اور فکر کے ساتھ ساتھ غم کی ناگزیریت، آرزو کی عدم تسکین اور محبت کے نوبہ نو تجربات کو شخصی سطح پر ظاہر کرتے ہیں۔ ڈاکٹر وزیر آغا نے شاذ تمکنت کے شعری مجموعے ”ورقِ انتخاب“ کے فلیپ پر پیکر تراشی کے حوالے سے ان کی شاعری کی مختلف جہات کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ”انھوں نے زمین پر اتر کر شاعری کی ہے اور ماحول کا اپنی جملہ حسیات کی مدد سے ٹٹولا ہے۔ اسی لیے ان کے یہاں زندگی کو قریب سے محسوس کرنے، دیکھنے، سننے، سونگھنے اور اس کے ذائقے سے آشنا ہونے کے شواہد موجود ہیں۔“ واقعہ ہے کہ شاذ نے انسانی زندگی اور کائنات کے اسرار کو ایک جمال پرست کی نگاہ سے دیکھنے اور اس کی مسرت و حسرت میں شرابور نغموں کو ایک فنکار کے انداز میں سننے، گانے اور ان کے ذریعہ حقیقتوں کا سراغ لگانے کا جادو جگایا ہے۔ ذوقی، شامی اور لمسی پیکر تو ان کی غزل میں خال خال ہی نظر آتے ہیں لیکن

ایسے پیکر کثرت کے ساتھ جلوہ گری کرتے ہیں جن کا تعلق حس باصرہ اور حس سامعہ سے ہے اور ان دونوں اقسام کے پیکروں میں موزونیت اور تخلیقی ندرت پائی جاتی ہے۔ شاذ تمکنت نے باصرہ او سامعہ کو الگ الگ سطحوں پر بھی استعمال کیا ہے اور مشترکہ انداز میں بھی برتا ہے۔ انھوں نے جہاں جذبات اور احساسات کو مذکورہ وسائل ادراک میں سے کسی ایک وسیلے کی مدد سے خارجی شکل دی ہے وہاں منقسم انداز کی پیکر تراشی وجود میں آئی ہے اور جہاں متذکرہ دونوں حسوں کے ذریعہ حاصل شدہ تاثرات کو ایک وحدت میں پرو دیا ہے، وہاں کثیر الجہات مخلوط پیکر نمودار ہوئے ہیں

بصری پیکر

وہ آدھی رات وہ سنسان راستہ وہ مکاں
وہ ایک شمع سی جلتی ہوئی دریچے میں

سنسان جزیروں کا پتہ دیتی ہے مجھ کو
چھنتی ہوئی کچھ چاندنی اشجار سے اب تک

یہ دنیا سر بہ سر رنگینیوں میں ڈوب جاتی ہے
تری قامت کی ہر شے میں شباہت ایسی آتی ہے

کوئی آس ہے نہ ہراس ہے شب ماہ کتنی اداس ہے
وہ جو رنگ رنگ کے عکس تھے وہ کرن کرن سے چلے گئے

ابھی لبوں پہ تبسم کی راکھ باقی ہے
کھنڈر سے پوچھنا یہ مت ہے کس زمانے کا

آدھی رات کے وقت سنسان راستہ پر واقع مکان کے دریچے میں شمع کی طرح کسی شے کا روشن ہونا۔ اشجار سے چھنتی ہوئی چاندنی کے ذریعے سنسان جزیروں کا سراغ ملنا، دنیا کی ہر شے کا محبوب کی قامت کی رنگینیوں میں ڈوب جانا، آس، ہراس، رنگ اور کرن کی غیر موجودگی کے سبب شب ماہ کا اداس ہونا اور کھنڈر میں نسب شدہ بت کے لبوں پر تبسم کی راکھ کا ہونا وغیرہ بصری ادراک کی تخلیقی سحر کاری کی نیرنگیاں ہیں۔

سماعی پیکر

حد ہے تری آواز سنائی نہیں دیتی
شاید کہ مری روح میں کہرام بہت ہے

خراش اک چیخ کی جس طرح سناٹے کے چہرے پر
کچھ ایسا ہی مرا حال تمنا کردیا تونے

جیسے مری سانسوں میں ہے سناٹے کی پھنکار
اندازہ نہیں ہوتا ہے گفتار سے اب تک

تیرا لہجہ ہے کہ سناٹے نے آنکھیں کھولیں
تیری آواز کلیدِ در تنہائی ہے

مصلحت کہتی ہے وہ آئے تو کیوں آئے یہاں
دل کا یہ حال ہر آہٹ پر دھڑک اٹھتا ہے

روح کا کہرام، محبوب کی آواز، سناٹے کا چہرہ، چیخ کی خراش، سناٹے کی پھنکار، گفتار، لہجہ، آواز اور دھڑکن وغیرہ الفاظ واستعارات حسِ سماعت کو متحرک کرتے ہیں اور

مفاہیم کے نقوش کو گہرا کرتے ہیں۔ سناٹے کے لفظ نے شاعر کے جذبات و محسوسات کو سماعت کی مدد سے تصویر کرنے میں خصوصی کردار ادا کیا ہے۔

مخلوط پیکر

نغمے سے تری یاد کا رشتہ نہیں ٹوٹا
دل ڈوبتا ہے ساز کی جھنکار سے اب تک

دور تک ایک دھند لکے کا سماں چھایا ہوا
دشت کیا ہے مری آواز کا سناٹا ہے

پہلے شعر میں نغمے سے یاد کے رشتے کا ہونا ایسی تصویر ابھارتا ہے جس میں سماعت اور یادداشت کے رنگ نمایاں ہیں نیز ساز کی جھنکار سے دل کا ڈوبنا بھی بیک وقت سماعت اور محسوسات کو متحرک کرتا ہے۔ چنانچہ اس شعر میں پیکر در پیکر کی خصوصیت پیدا ہوگئی ہے۔ دوسرے شعر میں دور تک دھند لکے کا سماں چھاجانا باصرہ اور آواز کا سناٹا سامعہ کو مہمیز کرتا ہے۔ ان اشعار میں ہر زاویۂ احساس نے ایک پیکر کی تعمیر کی ہے۔ چنانچہ ہر شعر ایک سے زیادہ حواس کے ذریعہ حاصل ہونے والے حسی تجربات کی تصویری ترسیل کرتا ہے۔

شاد تمکنت نے شعری پیکر کا استعمال محض لسانی خوبصورتی اور شاعرانہ فنکاری کے اظہار کے لیے نہیں کیا بلکہ انسان، زندگی اور کائنات کے اسرار کو ایک تخلیق کار نیز حسن کار کی حیثیت سے کھوجنے کے لیے کیا ہے۔ چنانچہ شاد کے تجربات و مشاہدات پر چھائی ہوئیں کیفیات حسن و جمال کو شعر کی خارجی اور داخلی سطحوں پر رقصاں دیکھا جاسکتا ہے۔

☆☆☆

# حسن نعیم

حسن نعیم کی غزل کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کو زبان کے تخلیقی امکانات اور کلاسیکی شعری روایات سے گہری واقفیت تھی۔ وہ اس حقیقت سے بھی اچھی طرح واقف تھے کہ عصری سچائیوں کی معنی خیز پیش کش اور جمالیاتی محسوسات کے شعری اظہار کا عصری تہذیبی فکر و تربیت سے بہت قریبی تعلق ہوتا ہے۔ انھوں نے مسائل فکر و فن سے مسائل حیات و کائنات کو کبھی جدا نہیں سمجھا بلکہ ان کا خیال تھا کہ فکر و احساس جو ادب کے لیے سرچشمے کی حیثیت رکھتے ہیں وہ اسی دنیا کے محرکات اور تجربات سے فیض یاب ہوتے ہیں۔ دوسری چیز جو ان کی غزل کے تعلق سے خصوصی طور پر متوجہ کرتی ہے وہ یہ ہے کہ نئی زندگی کے علائم و مصائب، حادثوں، شکستوں اور خواب شکن کیفیات کا بیان تو ان کے یہاں ملتا ہے لیکن مایوسی کے لیے ان کے شعری رویے میں کوئی جگہ نہیں ہے۔ انھوں نے حالات و کیفیات سے مسرت کشید کرنے کا فن سیکھا ہے۔ یہاں یہ بات قابل ذکر ہے کہ ہر تخلیقی فنکار کے یہاں اس پچویشن کا لازمی نتیجہ ایک خاص قسم کے شاعرانہ استغنا کی شکل میں نمودار ہوتا ہے۔ فنکار مایوسی اور جھنجھلاہٹ کو تو اپنے قریب نہیں آنے دیتا لیکن اس کی انا اس مقام پر نہایت فطری انداز میں متمکن ہو جاتی ہے۔ یہی سبب ہے کہ حسن نعیم کی پیکر تراشی میں باصرہ، سامعہ، شامہ اور یادداشت کی بنیاد پر تشکیل پانے والے پیکروں کے ساتھ ہی ایک اور تخلیقی پیکر اپنا جلوہ دکھاتا ہے جس کو انا کا پیکر کہا جاتا ہے۔ یہ ایک

نفسیاتی پیکر ہے جس کی جڑیں فنکار کے تحت الشعور میں پیوست ہوتی ہیں۔ انا اسی وقت صحت مند ہو سکتی ہے جب اس کے پس پشت نسلی شرافت اور آبائی فراست کے ساتھ ساتھ ذاتی ذکاوت و ذہانت بھی کام کر رہی ہو۔ حسن نعیم کے یہاں یہ پیکر اپنے تمام تر حسن کے ساتھ سامنے آتا ہے

اس کے کوچے سے گذرتا تھا اٹھا ہوئے سر
جذبۂ عشق کے ہمراہ انا چلتی تھی

امیر چرخ کا احساں نہیں ہے مجھ پہ نعیم
مجھے ہے ناز کہ ذرے سے آفتاب بنا

موجۂ اشک سے بھیگی نہ کبھی نوک قلم
وہ انا تھی کہ کبھی درد نہ جی کا لکھا

گرد شہرت کو بھی دامن سے لپٹنے نہ دیا
کوئی احسان زمانے کا اٹھایا بھی نہیں

جو ٹھن گئی تو حسن فصل گل کے آنے تک
وہ قصر ناز میں ہم خیمۂ انا میں رہے

جذبۂ عشق کے ہمراہ انا کا چلنا اور کوچہ محبوب سے سر اٹھائے ہوئے گذرنا، ذرے سے آفتاب بننے کے عمل میں امیر چرخ کا احسان نہ لینے کو فخریہ بیان کرنا، انا کے باعث نوک قلم کے موجۂ اشک میں بھیگ جانے کے خدشے کے پیش نظر جی کے درد کا نہ لکھنا، زمانے کا کوئی احسان نہ اٹھانا اور اسی وجہ سے گرد شہرت کو اپنے

دامن سے نہ لپٹنے دینا اور دشمن جاننے کے سبب فصل گل کے آنے تک محبوب کا قصر ناز میں اور عاشق کا خیمہ گنا میں رہنے کا اعلان کرنا ایسا استعاراتی شعری اظہار ہے جو انا کے معنی خیز، دلچسپ اور پر شکوہ شعری پیکر کی تجسیم کرتا ہے۔ یہ پیکر جہاں شعری حسن اور تہداری کا موجب ہے وہیں شاعر کے طبعی تحفظات اور نفسیاتی کوائف کی پردہ دری کا کارنامہ بھی خوبی کے ساتھ انجام دیتا ہے۔ یہ پیکر حسن نعیم کی غزل میں بڑی بنیادی حیثیت کا حامل ہے۔ اسی لیے حسن نعیم کے دیگر پیکروں میں بھی مذکورہ پیکر سے متعلق بہت سی کیفیات کا عکس دیکھا جا سکتا ہے۔ اس پیکر کے بعد حسن نعیم کے بصری اور مخلوط پیکر بھی بطور خاص قابل توجہ ہیں

موتیوں سے چشم و جاں کو آئینہ خانہ کیا
سیپ کے ٹکڑوں سے بام و در کی آرائش نہ کی

پتہ نہیں کہ وہ چہرے کا رنگ تھا کیا تھا
لہو نچوڑ کے جینے کا ڈھنگ تھا کیا تھا

دل سے بے ساختہ اڈے ہے بڑھاؤ کف دست
آج آنسو کو بھی ہم رنگ حنا پاؤ گے

ہر لمحہ اضطراب ہے ہر لحظہ انتشار
دل کا وہی ہے حال جو دنیا کا حال ہے

پہلے شعر میں موتیوں سے چشم و جاں کو آئینہ خانہ کرنا لیکن سیپ کے ٹکڑوں سے

بام و در کی آرائش نہ کرنا ایسے اظہار بصارت کو نقش کرتا ہے جس کے چہار جانب انا کی کیفیت نے ہالہ سا بنا رکھا ہے۔ اس شعر میں موتیوں سے آنسو، سیپ سے ظاہری آرائش اور ٹکڑوں سے کسی کے ذریعہ منقشی ہوئی شے مراد ہے۔ چنانچہ شاعر نے دوسروں کے ذریعہ منقشی ہوئی شے کے استعمال سے بام و در کی ظاہری آرائش کے بالمقابل اشکوں سے چشم و جاں کو آئینہ خانہ بنانے کے عمل کو فوقیت دی ہے۔ یہاں موتی اور سیپ کے باہمی تعلق کے ساتھ ساتھ دونوں کی قدر و قیمت کا فرق بھی نمایاں ہیں۔ اسی طرح بعد کے اشعار میں بھی بصری پیکروں کا ایک سلسلہ نظر آتا ہے۔ مثلاً چہرے کی بے رنگی میں لہو نچوڑ کر جینے کے ڈھنگ کا نظارہ کرنا، اشکوں کا ہم رنگ حنا ہونا اور معاشرے کے اضطراب و انتشار سے شاعر کے داخلی اضطراب و انتشار کا ہم آہنگ نظر آنا حسی ادراک اور تجربات کی بصری تصاویر پیش کرتا ہے۔ حقیقت ہے کہ ہر تخلیقی فنکار مظاہر عالم کو کھلی ہوئی آنکھوں سے دیکھتا ہے اور بصری سطح پر ظہور پذیر ہونے والے تماشے نیز تغیر کے نقوش کو آنکھوں کی راہ سے ذہن کے نہاں خانوں میں محفوظ کر لیتا ہے۔ یہ تجربات و تاثرات لحۂ تخلیق میں فنکار کی ذاتی و نفسیاتی نیرنگیوں میں حل ہو کر پیکر تراشی کا سحر باندھ دیتے ہیں۔ یہ عمل مزید پہلو دار، معنی خیز اور طاقتور اس وقت ہو جاتا ہے جب شاعر کے مختلف حواس ایک مشترک تجربے کی بنیاد پر ایک مرکب تاثر کو جنم دیتے ہیں۔ حسن نعیم کی غزل میں یہ صورت حال نہایت دلکش اور پہلو در پہلو مخلوط شعری پیکروں کو سامنے لاتی ہے

شور رنداں میں یہی باعث تسکین ٹھہرا
آنکھ جھپکاؤں تو ممکن ہے کہ سپنا دیکھوں

جمال یار کو یادوں میں یوں کرو تحلیل
ہنسی کو موج صبوحی لہو کو پھول کرو

یاد کا پھول سرِ شام کھلا تو ہوگا
جسم مانوس سی خوشبو میں بسا تو ہوگا

نہ بلبلوں کی اذان ہے نہ تتلیوں کا طواف
ابھی چمن میں گل نو بہار ہے تنہا

نعیم کتنے چمن اور کھل اٹھے دل میں
وصال یار بھی خوشبو تھا رنگ تھا کیا تھا

پہلے شعر میں شور زنداں سماعی حس کو متحرک کرتا ہے اور سپنا دیکھنا بصری تصویر کو رونما کرتا ہے۔ دوسرے شعر میں جمال یار کو یادوں میں تحلیل کرنا یادداشت کو مجسم کرتا ہے اور ہنسی، موج صبوحی اور پھول سماعی، محسوساتی اور بصری مدرکات کی نمائندگی کرتے ہیں۔ تیسرا شعر یاد، پھول اور خوشبو کے تخلیقی استعمال کے باوصف یادداشتی بصری اور شامّی پیکر ابھارتا ہے۔ چوتھے شعر میں بلبلوں کی اذاں سماعی، تتلیوں کا طواف بصری، حرکی اور گل نو بہار محسوساتی اور بصری نقوش ابھارتے ہیں اور پانچویں شعر کے ذریعے بصری اور شامی حسوں کو متحرک کیا گیا ہے۔ یہ تمام پیکر شاعر کی حسی اور جذباتی انفرادیت کو قائم کرنے کے ساتھ ساتھ قاری وسامع کے متعلقہ حواس کو متحرک کرکے ان کے تجربات کی دنیا میں اس طرح شریک ہو جاتے ہیں کہ وہ ان پیکروں میں اپنی پرچھائیں بہ آسانی دیکھ لیتے ہیں۔ تصویری تاثر (PICTORAIL EXPRESSION) شاعر کے مافی

الضمیر کی ترسیل کا بہترین ذریعہ ہے۔ پیکر تراشی خیال کو پیچیدہ بنا کر اس کے تاثر میں زیادہ قوت پیدا کر دیتی ہے۔ حسن نعیم شعری پیش کش کے لیے مظاہر و مناظر اور فطرت سے عکس اٹھاتے ہیں اور اپنی داخلی شعاعوں کو ان میں حل کر دیتے ہیں۔ حسن نعیم کی شعری زبان غزل کی کلاسیکی روایت سے بہت قریب ہے۔ اس لیے ان کا شعری اسلوب بھی ایک دبیز اور پہلودار پیکری اسلوب ہے۔

آخر میں کہا جا سکتا ہے کہ حسن نعیم نے غزل کے حوالے سے شعری پیکر تراشی کے جوہر اپنے بیشتر حواس کی بیداری اور تخلیقی سحر کاری کے ساتھ دکھائے ہیں۔ لیکن یہ امر بھی قابل ذکر ہے کہ ان کی پیکر تراشی تمام تر حواس کا احاطہ نہیں کرتی۔ ان کی شعری فکر اور تخلیقی کارکردگی کا دائرہ بہت وسیع نہیں ہے اور یہ بھی حقیقت ہے کہ ان کی شاعری کے بڑے حصے پر عشقیہ کیفیات کا غلبہ ہے۔ البتہ وہ جہاں محدود رومانی فکر سے آزاد ہو کر اپنے مخصوص کلاسیکی اسلوب میں تجربات و مشاہدات کی نئی نئی جلیاں چمکاتے ہیں وہاں پیکر تراشی کے نقوش مزید گہرے ہو جاتے ہیں۔



## وزیر آغا

غزل پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے وزیر آغا نے لکھا ہے

"غزل اس وقت وجود میں آتی ہے جب جنگل کا باسی جنگل کے کنارے پر کھڑا ہو کر باہر کی دنیا پر ایک نظر ڈالتا ہے۔ وہ ابھی جنگل کے سایوں سے آزاد نہیں ہوا یعنی اس پر ابھی باقی حسیات کا غلبہ قائم ہے۔ تاہم جنگل سے باہر کی روشن اور کشادہ دنیا کو ایک نظر دیکھنے سے اس کے یہاں باصرہ بھی متحرک ہو گئی ہے۔ وہ ابھی ایک آوارہ گرد کی طرح کھلے میدان میں نہیں آیا اور اب جنگل کا باسی بھی نہیں ہوہ تو اس وقت جنگل اور میدان کے سنگم پر ایستادہ ہے اور کل اور جزو کے ربط باہم کو اجاگر کر رہا ہے۔" ۱۸۰

وزیر آغا کی غزل کی فضا میں بھی جنگل کے اندر اور جنگل کے باہر نیز جنگل اور کھلے میدان کے سنگم یعنی جزو اور کل کے ربط باہم کا نظارہ کیا جا سکتا ہے۔ واقعہ ہے کہ وزیر آغا نے غزل کے حوالے سے زمین سے آسمان کی رفعتوں تک معنی آفریں پرواز اور آسماں سے زمیں کی وسعتوں تک کی شعری مسافت خوبصورتی و فنکاری کے ساتھ طے کی ہے۔ کیونکہ ان کے شعری مزاج میں غزل کی داخلیت اور ایمائیت کے ساتھ نظم کی خارجیت اور وسعت نہایت متوازن انداز میں موجود ہے اس

لیے وہ ذات کے حوالے سے کائنات اور کائنات کے حوالے ذات کے فنی اظہار پر قادر ہیں۔ ان کو زمین سے جس قدر لگاؤ ہے اسی قدر ذوق و تجسس آسمانی پہنائیوں میں تیرنے اور مظاہر فطرت سے آنکھیں چار کرنے کا بھی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے شعری منظر نامہ پر ذات، فطرت، اور کائنات کے متحرک جلوؤں کو شعری تجربات کی شکل میں دیکھا جاسکتا ہے۔ انھوں نے اپنے شعری باطن یعنی سیاحت قلب کے شیریں ذائقے، خارجی مظاہر یعنی فطرت کے اسرار اور کائنات کے تہہ در تہہ معانی کو دریافت کرنے کے لیے جس شاعرانہ فکر، فنی مہارت، لسانی خوش ترکیبی اور استعاراتی، علامتی نیز پیکری اسلوب کا استعمال کیا ہے وہ ان کے بصری، حرکی اور محسوساتی سرچشموں کی عطا ہے۔ وہ زمینی سفر کے لیے گھر، شہر سبزہ زار، خوشبو اور آنسو کے استعاروں کو شعری فکر کا حصہ بناتے ہیں اور ذات سے آفاق کی رفعتوں تک فنی دسترس کی غرض سے ہوا، اڑان، تتلی، پرندہ، افق اور غبار کے استعاروں اور علامتوں کو بہ روئے کار لاتے ہیں۔ وزیر آغا کے شعری موضوعات زمین سے آسمان تک پھیلے ہوئے ہیں جو محسوسات کی تازہ کاری، انفرادیت اور نگاہ کی وسعت کے غماز ہیں۔ وہ زبان کے تخلیقی نیز مجازی استعمال میں ندرت اور معنوی امکانات کو بروئے کار لانے کی صلاحیت رکھتے ہیں نیز بار بار برتی ہوئی زبان اور عام الفاظ کو نئے سیاق و سباق میں پرو کر نئے انسلاکات کے ذریعے لہجے میں تازگی اور معانی و مفاہیم میں نئی نئی جہات پیدا کرنے کا فن بھی جانتے ہیں۔

وزیر آغا کے حرکی، محسوساتی اور بصری پیکر خاص طور پر توجہ کے مستحق ہیں۔ تحرک ان کی غزل کا نمایاں رجحان ہے۔ ان کے یہاں ایسے استعاروں اور علامتوں جن کی سرشت میں تحرک روح کی حیثیت رکھتا ہے۔ مثلاً ہوا، پرندہ

خوشبو، اور تتلی وغیرہ کا استعمال حرکی پیکروں کو جنم دیتا ہے۔ وہ جب لامحدود فضاؤں میں ارض و سما کی بیکراں وسعتوں اور رفعتوں سے ہم کلام ہوتے ہیں تو زمین وآسمان کے ربط و تعلق اور اس تعلق کے ذریعے ظہور میں آنے والے مختلف مظاہر، نو بہ نو اور مختلف معنی خیز پیکروں کی تخلیق کا سرچشمہ بن جاتے ہیں۔ "ہوا" وزیر آغا کا ایسا پسندیدہ استعارہ ہے جس کو انھوں نے بار بار استعمال کیا ہے۔۔ ذیل میں ایسے اشعار پیش کیے جاتے ہیں جن میں ہوا کے لفظ نے استعاراتی وعلامتی شکلیں اختیار کر کے بنیادی کردار ادا کیا ہے۔ ان اشعار میں ایسے حرکی پیکر نمودار ہوئے ہیں جو کہیں سادہ کہیں پیکر در پیکر اور کہیں بصری، سماعی اور شامی عناصر کی موجودگی کے سبب مخلوط پیکر کی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں

آہستہ بات کر کہ ہوا تیز ہے بہت
ایسا نہ ہو کہ سارا نگر بولنے لگے

دستک ہوا ہی دے کہ یہ سناٹا ختم ہو
سونے گھروں میں کوئی تو رس گھولنے لگے

تھی خشک پتوں کی آواز ہم رکاب اس کے
کہ خود ہوا ہی میں کچھ اضطراب ایسا تھا

اک صدا بن کر اٹھے گا خاک سے
اور فلک کو پار کر جائے گا تو

یونہی گر چلتی رہی بے آسرا، بے سنگ میل
فاصلوں کی گرد میں پاگل ہوا ہو جائے گی

خوشبو کے کتنے رنگ ہیں موج ہوا سے پوچھ
عارض سے پھوٹتے ہوئے رنگ حنا سے پوچھ

پھولوں بھری ردا کو کہاں لے گئی ہوا
رستے کے ہر مسافر خستہ قبا سے پوچھ

اندھی مسافتوں کا دیا لون کس لیے
اب پوچھنا ہے میرا پتہ تو ہوا سے پوچھ

میں صبا کے پیرہن میں آؤں گا
صورت خوشبو بکھر جائے گا تو

میں بھی تو مصر ہوں کہ ہوا ان کے اڑوں میں
اور پھول کی خوشبو کو بھی انکار نہیں ہے

سفر عزیز ہوا کو، مگر عزیز ہمیں
مثال نکہت گل اس کا ہم سفر رہنا

ان اشعار میں ہوا، خوشبو، اڑان اور صدا ایسے الفاظ ہیں جو زمین وآسماں کے اس ربط باہم کا سراغ دیتے ہیں جس کی بدولت ایسی کھلی کھلی فضا پیدا ہوتی ہے جو شاعر کے اندر کی اس موج بیتاب کو مختلف انداز میں مجسم کرتی ہے، جو لامحدود آزاد فضا میں پھیل جانا چاہتی ہے۔ یہاں آزادہ رو تجسس اور تحرک بڑے متنوع پیکروں کی تشکیل کرتا ہے۔ ہوا کے تیز ہونے کے سبب آہستہ بولنے کی تلقین کرنا، سارے نگر کا بولنا، ہوا کا دستک دینا، خشک پتوں کی صدا کا ہم رکاب ہوا ہونا، خاک سے صدا بن کر اٹھنا اور فلک کو پار کر جانا، ہوا کا بے آسرا بے سنگ میل چلنا اور فاصلوں کی گرد میں پاگل ہو جانا، خوشبو کے رنگوں کی بابت موج ہوا سے دریافت کرنا، عارض

سے رنگ حنا کا پھوٹنا، ہوا کا پھولوں بھری ردا کو اڑا لے جانا، ہوا کے ساتھ اندھی مسافتیں طے کرنا، تیز ہوا سے سلسلہ رکھنا، اور اڑے ہوئے پروں کا پتہ نہ رکھنا، خوشبو کے ساتھ ہوا ان کے اڑنے پر مصر ہونا اور مثال نکہت گل ہوا کا ہمسفر رہنا وغیرہ ایسا پیرایۂ اظہار ہے جو بصری، شامی اور سماعی عناصر کے ساتھ تحرک و تجسس کا ایک غیر معمولی سلسلہ رکھتا ہے۔ شاعر نے اپنے وجود کو کبھی ہوا کے ساتھ مربوط کیا ہے اور کبھی خوشبو کے سفر سے ہم آہنگ کیا ہے۔ وہ حرکت اور تغیر کا ایک وجدانی احساس رکھتا ہے۔

وزیر آغا کی غزل میں اسماء یا صفات کے استعمال کی بہ نسبت افعال کا استعمال کثرت اور تواتر کے ساتھ ہوا ہے۔ جو ان کے ذہن کی فعالیت کا مظہر ہے۔ انھوں نے محولہ بالا اشعار میں جذبات کی موجوں کی صورت گری مختلف افعال اور ان سے منسلک حرکی عناصر کے ذریعہ کی ہے۔ حرکی پیکر تراشی کی یہ کیفیت ان کے غزلیہ شعری اسلوب میں گہری معنویت اور انفرادیت کے نقوش ابھارتی ہے۔ وزیر آغا کے بنیادی استعارے اور علامتیں زمین اور آسمان کے درمیانی رشتے اور روابط سے پوری طرح منسلک ہیں، گل، پھول، پیرہن اور رنگ وغیرہ جس طرح فطرت کی رنگینوں کو مجسم کرتے ہیں اسی طرح ہوا میں اُڑتے ہوئے پر نکہت گل، صبا کا پیرہن، پھول کی خوشبو، خوشبو کی صورت، پھولوں بھری ردا اور خشک پتے وغیرہ الفاظ و تراکیب محسوساتی، بصری اور شامی عناصر کی تجسیم کرتے ہیں۔ ہوا کا بے آسرا اور بے سنگ میل چلنا اور فاصلوں کی گرد میں پاگل ہو جانا، سارے نگر کے بول اٹھنے کے خدشے کے پیش نظر آہستہ بات کرنے کے لیے کہنا اور سونے گھروں میں رس گھولنے کی تمنا کا شعری اظہار شاعر کے زمینی لگاؤ کی محسوساتی، سماعی اور حرکی تصویریں ہیں۔ وزیر آغا کے شعری مزاج کی داخلیت اور خارجیت یعنی دونوں سمتوں کا سراغ ان کے مذکورہ پیکروں کے ذریعے لگایا جا سکتا

ہے۔ ان کی غزل کے استعاراتی اسلوب اور ان کے ارضی و سماوی شعری رشتوں کے تعلق سے جمیل ملک نے لکھا ہے

"ان کی غزل میں آسمانی استعاروں اور حوالوں کا ذکر کثرت کے ساتھ ہوا ہے۔ چاند، چاندنی، سورج، شبنم، دھنک، شام اور رات کے استعارے اور پھر ان سب استعاروں کے قوس در قوس بدلتے ہوئے روپ اپنی جھلک کے ساتھ پلک جھپکنے میں کبھی غزل کے ایمائی اور اشارتی انداز میں اور کبھی شاعر کی ذات، فطرت اور کبھی مظاہر فطرت نیز عناصر حیات کے درمیان مکالمے کے رنگ روپ میں آسمان اور ماورائے آسمان اسرار و رموز کی تہیں کھول جاتے ہیں۔ اگر زمین سے آسمان کی طرف اس جست یا اس لامتناہی سفر کے باطن میں جھانکنے کی کوشش کریں تو معلوم ہو گا کہ آسمان سے شاعر کی اس محبت کے پس پردہ در حقیقت اس کی زمین ہی سے گہری محبت کا جنون چٹکیاں لے رہا ہے۔" ۱۹ے

حقیقتاً وزیر آغا کے یہاں آسمانی شعری رشتے زمین پر اس کی گرفت کو قوت فراہم کرتے ہیں۔ نیز نئی تخلیقی جہات اور معنوی کیفیات کو جنم دیتے ہیں۔ وزیر آغا مکاں اور لامکاں اور موجود و معدوم کے سفر میں جس شاعرانہ فنکاری کا مظاہرہ کرتے ہیں وہ زمینی اور آسمانی روابط کے باہمی تناظر میں ذات کو آفاق اور آفاق کو ذات کے وسیلے سے دریافت کرنے کا فنی تخلیقی طریقہ کار ہے۔ یہی طریقہ کار ان کے شعری منظر نامہ پر خوبصورت اور کثیر العناصر پیکروں کے نقوش ثبت کرتا ہے۔ ایسے پیکر جو مختلف حواس انسانی کو متحرک کرنے کی قوت و صلاحیت کے متحمل

ہوتے ہیں۔ حرکی عناصر کی طرح ابھری محسوسات و مدرکات بھی وزیر آغا کی غزل میں کلیدی حیثیت رکھتے ہیں

زرد رو ایک ہی پل میں ہوئی مدھ ماتی شام
لال ہونے بھی نہ پائے تھے ابھی گال اس کے

کہکشاؤں میں تڑپتے تھے ستاروں کے پرند
سبز آکاش پہ ہر سو تھے بچھے جال اسکے

چاندنی اس کا بدن، چاند ہے اس کا چہرہ
دھان کی کھیتیاں آنکھوں کے حسین تال اس کے

زمیں پر صورتیں ہی صورتیں ہیں
فلک پر آنسوؤں کا سلسلہ ہے

وہ ایک شخص کہ تاروں کی لو تھا جس کا بدن
کبھی کبھی وہ زمیں پر اترنے لگتا تھا

آئیں وہ دن کے کشت فلک ہو ہری بھری
بنجر زمیں پہ میلوں تلک سبز گھاس ہو

دیکھتے ہی دیکھتے ابھری فلک پر قوس رنگ
اور پھر چہرہ تمہارا جیسے اک تصویر تھا

چاند ہو روز بدلتے ہو، تمہارا کیا
میں سمندر ہوں ابد تک نہ بدلنے والا

تیرگی بے آبرو تھی اور تجلی بے وقار
اک تھکا ہارا سا جگنو کس قدر دلگیر تھا

میں دبے پاؤں ترے سوئے ہوئے آنگن سے
صبح کی پہلی کرن بن کے گذرنا چاہوں

محبوب کے گالوں کے لال ہونے سے پہلے ہی مدھ ماتی شام کا زرد ہو جانا شعر کی بصری کیفیت کو نمایاں کرتا ہے۔ گویا قوت بصارت شاعر کے لیے وسیلۂ وجدان ہے اور بصارت کا بصیرت سے گہرا تعلق ہے۔ چنانچہ اس کے ذریعے باطن کے اسرار بھی منکشف ہوتے ہیں۔ اسی طرح بعد کے اشعار میں بھی کہکشاؤں میں تاروں کے پرندوں کا تڑپنا، آکاش کا ہر سو جال کا بچھا ہونا، چاندنی میں محبوب کے بدن، چاند میں اس کے چہرے اور دھان کی کھیتیوں پر اس کی آنکھوں کے حسین تالوں کا گمان ہونا، زمیں پر چہروں کے ہجوم اور آسماں پر اشکوں کے سلسلے کا ہونا، تاروں کی لو میں محبوب کے بدن کا درشن کرنا اور اس کو زمین پر اترتے ہوئے دیکھنا، کشت فلک کو ہرا بھرا دیکھنا، اور میلوں تلک سبز گھاس کی تمنا کرنا، فلک پر قوس رنگ کا ابھرنا، محبوب کے چہرے کی تصویر بن جانا، روز بدلنے والے چاند میں محبوب کو دیکھنا، ابد تک نہ بدلنے والے سمندر میں اپنی تصویر دیکھنا، تیرگی کے بے آبرو اور تجلی کے بے وقار ہونے کے سبب جگنو کا تھکا ہارا اور دلگیر ہونا اور سوئے ہوئے آنگن سے صبح کی پہلی کرن بن کر دبے پاؤں گذرنے کی خواہش کرنا ایسے مرتعش جلووں کو متشکل کرتا ہے جو حرکت و سماعت کی ضمنی کیفیات کے ساتھ

بصارت کے قالب اور اک اور اس کے متعدد تلازمات سے سروکار رکھتے ہیں۔ ان اشعار میں استعمال ہونے والی علامتیں اور استعارے وزیر آغا کے شعری اسلوب کی تصویری معنویت کو نمایاں کرتے ہیں، نیز ان اشعار کی بنیاد پر مجسم ہونے والے پیکر رنگین، شفاف اور روشن ہونے کے ساتھ ساتھ کسی قدر پیچیدہ اور مبہم بھی ہیں۔ یہ تمام پیکر شاعر کے لہجے کی تازگی، اسلوب کی انفرادیت اور معنویت میں اضافہ کرتے ہیں۔

وزیر آغا کی شعری فکر کے ضمن میں داخل سے خارج اور خارج سے داخل کے سفر، زمیں کی رنگا رنگ وسعتوں سے ان کے قلبی لگاؤ اور آسمان کی رفعتوں سے متعلق ان کے ذوق تجسس کے علاوہ ان کے شعری اظہار کی ایک دوسری جہت بھی ہے جو انسانی اعمال وافکار اور نظریات و تعصبات کے رد عمل کے طور پر سامنے آتی ہے۔ وزیر آغا کو در اصل انسانی صورت حال کی مختلف سطحوں اور نوعیتوں کا گہرا شعور ہے۔ وہ جب عصری انسانی مسائل مثلاً منافقتوں، محبتوں، درد مندی اور سفاکی کے تجربوں کو تخلیقی عمل سے گذارتے ہیں تو ان کی شعری پیکر تراشی کی مذکورہ جہت سامنے آتی ہے۔ جس طرح ان کی شاعری میں ہوا کا استعارہ مختلف حواس کی مدد سے ان کی فکر کی تحرک پسندی کو اجاگر کرتا ہے اسی طرح آنسو کا استعارہ محبتوں کی شکست اور انسانی زبوں حالی کے رد عمل سے پیدا ہونے والے رنج والم، ہمدردی، دردمندی، اور سفاکی کے زیر اثر جنم لینے والے کرب کو نمایاں کرتا ہے

پی لیا، لوٹ کیا، خشک ہوا کچھ تو بتا<br>
کیا ہوا آنکھ سے آنسو وہ ٹپکنے والا

میں یہ کہتا ہوں کہ آنسو کا دیا جل اٹھے
اور پر شور سمندر کا کنارہ ناچے

آنکھ میں آئے گا آنسو کی طرح
اوس کی صورت گذر جائے گا تو

عجب نہیں کہ مسافر پلٹ کے آجائے
لرزتی پلکوں پہ اک دیپ سا جلا رکھنا

اگر تارا سحر کا جل بجھا ہے
یہ آنسو سا تیری پلکوں پہ کیا ہے

یاد ہے آج بھی وہ ساعت نمناک مجھے
میں تھا آنسو کی طرح چشم سیہ رنگ تھا وہ

تو ہے آنسو کی ایک بوند بتا
کیوں سمندر گلے لگائیں تجھے

یہ بھی کیا قہقہوں کی چلمن سے
میرے آنسو نظر نہ آئیں تجھے

آنکھ سے ٹپکنے والے آنسو کا غائب ہو جانا، آنسو کے دیے کا جل اٹھنا، پر شور سمندر کے کنارے کا ناچنا، پتوں کا سال میں ایک بار گرنا مگر پلکوں سے اشکوں کا لگاتار گرنا، آنکھ میں آنسو کی طرح آنا اور اوس کی صورت گذرنا کسی کے پلٹ آنے کی امید میں پلکوں پر دیپ سا جلائے رکھنا، سحر کے تارے کا جل بجھنا اور پلکوں پر آنسو کا

ہونا، ساعت نمناک کا یاد ہونا، محبوب کی چشم سیاہ رنگ میں عاشق کا آنسو کی طرح ہونا، آنسو کی ایک بوند کو سمندروں کا گلے نہ لگانا، اور قہقہوں کی چلمن سے کسی کے آنسوؤں کی کا نظر نہ آنا وغیرہ ایسے محسوسات ہیں جو تجربات کے گوناگوں نقوش ابھارتے ہیں اور محسوساتی نیز بصری ادراک کی مدد سے زندگی کے جبر، اضطراب اور انسانی دردمندی کو مجسم کرتے ہیں۔ مزید برآں ان اشعار میں کرب واضطراب اور درد کی غمناک فضا نے ایک مخصوص دردمندانہ طنز کو جنم دیا ہے۔ یہ تخلیقی طنز سامع و قاری سے دردمندی کا رشتہ استوار کرتا ہے۔ نیز خود آگہی کا جوہر بھی بخشتا ہے۔ ایسا جوہر جو شعر کی سطح پر اثرانگیز اور بسیط احساس اور زبان میں تخلیقیت کا رنگ اختیار کر لیتا ہے۔ آنسو کا لفظ ان تمام پیکروں میں کلیدی حیثیت کا حامل ہے اور آنکھ، پلک، مژگاں، دیا، تارا اور ساعت نمناک وغیرہ اس کے انسلاکات کی شکل میں سامنے آتے ہیں۔

وزیر آغا جب مذکورہ کلیدی استعارے اور اس کے انسلاکات کے ذریعے اپنے حسی تجربات کو مرتسم کرتے ہیں تو ان کے لہجے میں پیدا ہونے والے تخلیقی ارتعاشات تصویروں کو متحرک کر دیتے ہیں۔

وزیر آغا نے شاعرانہ تجربات و تاثرات کی تصویر کشی کے لیے تخیل، جذبے اور تخلیقی زبان کی مختلف صورتوں اور نوعیتوں سے اس طور کام لیا کہ مفاہیم میں گہرائی اور گیرائی پیدا ہو گئی ہے۔ نیز کثیر العناصر معنی خیز اور دلفریب پیکر نمودار ہوئے ہیں۔ انھوں نے غیر مانوس کو مانوس اور غیر مرئی تصورات و مشاہدات کو جس انداز میں مرئی شکل دی ہے وہ ان کی پیکر تراشی کا کمال ہے۔ ان کی غزل میں حرکی، بصری، سماعی، شامی، محسوساتی اور مخلوط پیکروں کا ایک ایسا سلسلہ موجود ہے جو نئی نئی معنوی سمتوں اور شعری سرحدوں کو روشن کرتا ہے۔

ہوا اور آنسو ان کے پسندیدہ اور کثرت سے استعمال ہونے والے استعارے ہیں اور ان کی پیکر تراشی کے عمل میں بنیادی حیثیت کے حامل ہیں۔ وزیر آغا کے شعری پیکر ان کی ذہنی پیچیدگی، نفسیاتی کوائف اور شعری مزاج کو سمجھنے نیز پرکھنے میں معاون ثابت ہوتے ہیں۔



# شہزاد احمد

شہزاد احمد کی غزل میں زندگی کا سب سے طاقتور اور نمایندہ استعارہ "سفر" ہے۔ وہ چلنے، چلتے چلتے رکنے اور رکاوٹوں کو عبور کر کے مزید سفر اختیار کرنے کے قائل ہیں۔ اسی لیے ان کی غزلوں میں حرکت اور تبدیلی کا ایک وجدانی احساس کار فرما نظر آتا ہے۔ محسوس ہوتا ہے کہ شہزاد احمد کی شعری کائنات کا ہر ذرہ اپنے اندر ایک تڑپ لیے ہوئے ہے جس کے سبب حرکت و سکون کے مناظر و مظاہر بڑی سرعت کے ساتھ آتے جاتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ ڈاکٹر وزیر آغا نے شہزاد احمد کے بارے میں لکھا ہے

> "شہزاد کے یہاں ایک تب و تابِ جاودانہ کے تحت سفر میں مبتلا ہونے کا مرحلہ بھی آتا ہے اور ماندگی کا وہ وقفہ بھی جو گھنے جنگلوں اور سنگین دیواروں کے زنداں میں رکنے کا دوسرا نام ہے اور جسے وہ جلد از جلد عبور کر کے دوبارہ سفر میں مبتلا ہونے کی کوشش کرتا ہے۔ چلنے اور رکنے کا یہی دوگونہ عمل شہزاد کی غزلوں کی جان ہے وہ وجود کی حد بندیوں کو عبور کرنے کے لیے ایک ایسے سفر میں مبتلا ہے جو بالآخر اسے جوہر تک پہنچا دیتا ہے۔ سفر کسی بھی نوعیت کا ہو، تین خصائص ایک قدرے مشترک کے طور پر

ابھرتے ہیں۔ پہلا یہ کہ سفر کرنے والا باصرہ کو زیادہ بروئے کار
لاتا ہے۔ دوسرا اس کے یہاں دیواروں میں گھرے اور حبس کی
کیفیت میں گرفتار ہونے سے نفرت موجود ہوتی ہے۔ تیسرے
وہ ایک منزل کا سراغ لگانے کی کوشش کرتا ہے۔"۲۰۰

قوت باصرہ کا استعمال شہزاد احمد کے یہاں اس تعداد اور اس انداز میں ہوا ہے کہ بصری پیکروں نے ان کی غزل میں کلیدی حیثیت اختیار کر لی ہے۔ انھوں نے دوسری حسوں کا استعمال نسبتاً کم کیا ہے۔ دیواروں میں گھرنے اور حبس کی کیفیت میں گرفتار ہونے سے نفرت کے جذبے نے ان کے یہاں محسوساتی پیکروں کو جنم دیا۔ شہزاد احمد کی غزل میں چونکہ ظاہر کو سمجھنے، سمجھ کر آگے بڑھنے اور مخفی شے کا سراغ لگانے کی خواہش بھی موجود ہے۔ اس لیے ان کی بساط شعر پر حرکی پیکروں کا کثرت اختیار کرنا بھی تعجب کی بات نہیں۔ اس کے علاوہ سامعہ کو متحرک کرنے کا رجحان بھی گو خال خال ہی سہی لیکن نظر ضرور آتا ہے۔

شہزاد احمد کے اسلوب شعر میں عشقیہ جذبہ کی حلاوت اور فکر کی صلابت دونوں کھلے ملے نظر آتے ہیں۔ ان کے شعری منظر نامے پر چھایا ہوا سفر کا سماں اور اس سے پیدا شدہ مسرت و کرب کا ایک تیکھا احساس ان کی غزل میں ایک مخصوص تخلیقی کیفیت پیدا کرتا ہے، ایسی کیفیت جس نے شاعر کو خود نگہی سے ہمکنار کیا ہے اور اس کی غزل کی سطح پر ایک پر تاثر بسیط احساس نیز تخلیقی حسن کا روپ اختیار کر لیا ہے۔

شہزاد احمد کے شعری اظہار میں سفر بنیادی استعارے کی شکل میں رونما ہوا ہے اور دیوار، روشنی اور اندھیرے وغیرہ نے سفر کے گرد ہالہ سا بنا لیا ہے چنانچہ مذکورہ تینوں ذیلی استعاروں نے سفر کی خصوصیات کو بھی نمایاں کیا ہے۔ ان

کے علاوہ مہتاب، ستارہ، آسمان، زمین، جنگل، ہوا، رات، دن، سایہ، جگنو اور آنکھ وغیرہ مذکورہ بالا استعاروں کے متعلقات کی شکل میں سامنے آتے ہیں۔ شہزاد احمد کے یہ چاروں استعارے یعنی سفر، روشنی اور اندھیرا اس کی تخلیقی سطح پر بار بار اور روپ بدل بدل کر رونما ہوتے ہیں اور بصری، حرکی نیز محسوساتی پیکروں کی ایک کہکشاں سجا دیتے ہیں

سفرِ شوق میں کیوں کانپتے ہیں پاؤں ترے
آنکھ رکھتا ہے تو پھر آنکھ چراتا کیوں ہے

راستہ تاریک ہے درپیش ہے شب کا سفر
اپنے سر پر دن کے سورج کی ردا لے لیجئے

سفر بھی دور کا ہے اور کہیں نہیں جانا
اب ابتدا اسے کہیے کہ انتہا کہیے

زندگی کے سفر میں کبھی تنہا نہ تھا
راستہ خود میرے گھر تک چھوڑنے آیا مجھے

چلیے چلیے کسی صورت کسی عنوان چلیے
چھوڑیئے رختِ سفر بے سروساماں چلیے

ہوا بھی تیز تھی اور پار بھی اترنا تھا
سفر بھی ٹوٹی ہوئی کشتیوں پہ کرنا تھا

سفر بھی تم نے کیا آفتاب کی صورت
ابھی تک اپنے نقش قدم پہ چلتے ہوئے

سفر شوق میں پیروں کا کانپنا اور آنکھ رکھتے ہوئے آنکھ چرانا، شعر کی بصیریت کو نمایاں کرتا ہے۔ تاریک راستہ، شب کا سفر اور دن کے سورج کا سفر، بصری پیکر کی تعمیر کے ساتھ ساتھ ایک محسوساتی تصویر بھی ابھارتا ہے۔ دوسرے شعر میں سفر درپیش ہوتے بھی کہیں نہ جانا اور ابتداء اور انتہا کا ایک نقطہ میں سمٹ آنا، گہرے محسوسات کی تصویر کشی کرتا ہے۔ تیسرے شعر میں زندگی کے سفر میں تنہا نہ ہونا اور راستے کا گھر تک چھوڑنے آنا بساط محسوسات پر جذبے کو تصویر کردیتا ہے۔ یہاں شاعر نے راستے کو ہم سفر بنا کر تنہائی کے احساسات کو مزید گہرا کردیا ہے۔ اس کے بعد کے اشعار میں رحت سفر چھوڑ کر بے سروساماں چلنے پر اصرار کرنا، رک جانے کے عمل سے پیدا ہو جانے والی بیزاری اور اضطراب کی حسی تصویر ابھارتا ہے۔ تیز ہوا میں ٹوٹی ہوئی کشتیوں پر دریا کے پار اترنے کی شرط، زمانے کی ستم ظریفی کو ایسے بصری پیکر کی شکل میں ظاہر کرتی ہے جس کی حرکیت بھی نمایاں ہے۔ آخری شعر میں اپنے ہی نقش قدم پر چلنے کو آفتاب کی صورت کہہ کر خود کو دہرانے کے عمل پر طنز کیا گیا ہے اور ایک حرکی پیکر کی تشکیل کی گئی ہے۔ شہزاد کی غزل میں سفر سے متعلق اشعار کے ذریعے خلق ہونے والے تمام پیکروں میں باصرہ، تحرک اور محسوساتی کا عمل دخل بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ یہ تمام پیکر شکلاً خواہ بصری یا محسوساتی معلوم ہوتے ہوں لیکن ان کے مزاج میں حرکت کا عنصر بدرجۂ اتم موجود ہے۔ ان تمام پیکروں کے ذریعہ شہزاد احمد کے اس شعری مزاج کی مخولی عکاسی ہوتی ہے کہ وہ اپنے وجود کو عبور کرنے کے لیے سفر اختیار کرتے ہیں۔

"دیوار" شہزاد احمد کا وہ استعارہ ہے جو ان کی غزل کے بنیادی استعارے "سفر" کے ساتھ ساتھ اظہار پاتا ہے۔ نیز سفر کی جملہ خصوصیات کو نمایاں کرتا ہے۔ یہ استعارہ سفر کی طرح ہی کہیں علامت کی شکل بھی اختیار کرتا ہے اور شاعر کے شعری مزاج کی شناخت میں معاون ثابت ہوتا ہے

زندگی بھر مرے رستے میں رہیں دیواریں
جب چلا میں تو مرے ساتھ چلیں دیواریں

میں یہی سوچ کر جنگل سے نکل آیا تھا
شہر میں سایہ دیوار کوئی تو ہوگا

میری نگاہ آپ ہی دیوار بن گئی
آنکھیں کھلی ہیں سامنے منظر کوئی نہیں

اٹھی ہوئی دیوار نے سورج کی کرنیں چھین لیں
بڑھتی ہوئی آبادیو مجھ کو مرا گھر چاہیے

آخر کھلا کہ برسرِ پیکار میں ہی تھا
دیوار جب گری پسِ دیوار میں ہی تھا

زندگی بھر راستوں میں دیواروں کا رہنا اور سفر میں بھی دیواروں کا ساتھ ساتھ چلنا، رواں دواں زندگی میں رخنہ اندازی کے شکوے اور ایک مسلسل حبس کی کیفیت کو نمایاں کرتا ہے۔ دوسرے شعر میں جنگل سے شہر کی جانب دیوار کے سایہ کی جستجو میں آنا اور شہر میں کوئی جائے اماں نہ پانا، ایک ایسی حسی تصویر پیش کرتا

ہے جسکے ذریعہ شاعر نے شہر اور جنگل کے تضاد کو ابھار کر ہماری تہذیبی ابتری کو ظاہر کیا ہے۔ تیسرا شعر نگاہ کے خود ہی دیوار بن جانے اور آنکھیں کھلی ہونے کے باوجود بھی کچھ نظر نہ آنے کی کیفیت کے ذریعہ بے کیفی، بے منظری اور بے بسی کا بصری پیکر نمایاں کرتا ہے۔ چوتھے شعر میں بڑھتی ہوئی آبادی کے سبب دیواروں کا اٹھنا اور اٹھتی ہوئی دیواروں کی وجہ سے سورج کی کرن تک نہ پہنچنے سے گھر سے گھر کا تصور چھن جانا ایک ایسا حسی تجربہ ہے جو زندگی کی نئی پیچیدگیوں سے پیدا ہونے والے حبس اور شکوہ سنجی کی کیفیت کو تصویر کرتا ہے اور آخری شعر میں اس راز کی عقدہ کشائی سے شاعر سے برسرپیکار کوئی دوسرا نہیں تھا بلکہ وہ خود ہی تھا چونکہ دیوار سے ادھر اور دوسری طرف یعنی دونوں صورتوں میں وہی موجود تھا ایسا حسی تجربہ ہے جو موجودہ معاشرت کی پیچیدگی اور اقدار کے گڈمڈ ہو جانے کی طرف ذہن کو منتقل کرتا ہے۔ یہ تمام مرتعش تصویریں شاعر کے اندرونی اضطراب کو ظاہر کرتی ہیں۔ وہ موجودہ غیر اطمینان بخش زندگی کی جگہ ایسے جہان دیگر کی تلاش میں ہے جہاں اس کی سفر پسند طبیعت کو حبس مسلسل اور ہر ایک راہ میں دیواروں کے عمل دخل سے نجات مل سکے۔ وہ تمام دیواروں اور رکاوٹوں کا جائزہ لیتا ہے لیکن اس کے اندر ان تمام رکاوٹوں کو عبور کر کے آگے بڑھ جانے کی شدید خواہش موجود ہے۔ چنانچہ اس کا ذہن اس تمام عمل میں ایسے حسی پیکروں کی تخلیق کی طرف مائل ہے جو بیک وقت حرکی اور بصری عناصر سے مملو ہیں۔

شہزاد احمد کی غزل میں ایسے شعری پیکر بھی موجود ہیں جو روشنی اور تاریکی کے تضاد کو نمایاں کر کے زندگی کی مختلف معنوی پرتوں کو سامنے لاتے ہیں۔ ان کے یہاں اندھیرے اور اجالے کی پرچھائیاں اس انداز میں مد مقابل ہوتی ہیں کہ ایک دوسرے سے متضاد ہوتے ہوئے بھی باہم معاون بن جاتی ہیں۔

کبھی روشنی کی کرنوں کے پھیلنے سے تاریکی کا احساس بڑھ جاتا ہے اور کبھی تاریکی روشنی کے سیلاب میں ڈوب جاتی ہے۔ ایسے پیکروں میں شاعر نے دن رات، روشنی اور اندھیرے کو متعدد سطحوں پر برت کر جذبات و تخیل کو مختلف شکلیں بخشتی ہیں۔ دراصل روشنی اور تاریکی کے نقوش دو الگ الگ سطحوں اور سرحدوں کی نشاندہی کرتے ہیں۔ یہاں یہ امر بھی قابل توجہ ہے کہ انسانی زندگی کی مختلف جہات کو روشن کرنے والے رنگوں کی سحر آفرینی بھی مذکورہ دونوں رنگوں کی آمیزش ہی سے پیدا ہوتی ہے۔ چنانچہ شہزاد احمد کے ایسے اشعار خصوصی توجہ کے مستحق ہیں جن میں انھوں نے روشنی اور تاریکی کے تضاد و تعاون کے ذریعہ پیکر تراشی کی ہے

آنکھیں نہ کھلیں نور کے سیلاب میں میری
ہو روشنی اتنی کہ اندھیرا نظر آئے

ملا تھا شام مجھے اک بجھا ہوا سورج
میں اس کے بعد کبھی روشنی نہ دیکھ سکا

ملی ہے اس کے سبب اتنی روشنی شہزاد
بجھا دیئے کئی سورج اسے دیا لکھ کر

روشنی دیکھ کے آنکھیں نہ بجھا رستے میں
آگ میں رنگ بھی تنویر بھی ہو سکتی ہے

جب بھی آتی ہے اندھیرے کی کرن آتی ہے
کسی سورج کی مقابل نہیں روزن میرا

رہا سارا سفر میرا اندھیرے سے اندھیرے تک
مرے رستے میں رکھ تو ہی چراغِ رہ گزر آیا

شب ڈھلنے تک یہ اندھیارا سورج بن جائے گا
اتنی روشن ہوں گی آنکھیں جتنی نیند اڑے گی

تلاش کرتے ہوئے انگلیاں جلا ڈالیں
وہ تیرگی تھی کہ میں شمع بھی نہ دیکھ سکا

اٹھ گیا شہزاد اپنی آنکھ کا بھی اعتبار
دن کو تارے رات کو سورج نظر آیا مجھے

آنکھ، نور کا سیلاب، روشنی، اندھیرا، بجھا ہوا سورج، دیا، رنگ، تنویر، اندھیرے کی کرن، شمع، روزن، چراغ رہ گزر، شب، تیرگی، رات اور تارے وغیرہ الفاظ اپنے تخلیقی استعمال کے باوصف ایسے استعاراتی شعری منظر نامے کا تانا بانا بنتے ہیں جو محولا بالا اشعار کی بصری توانائی کو نمایاں کرتا ہے۔ پیشتر بھی عرض کیا گیا ہے کہ "آنکھ" شہزاد احمد کے لیے وجدان کے دیگر وسائل کے مقابلے میں زیادہ معتبر اور طاقت ور وسیلہ ثابت ہوا ہے جس کی مدد سے وہ مظاہر کو جہت در جہت اور تہہ در تہہ پرکھنے اور باطن کے اسرار تک رسائی حاصل کرنے میں کامیابی و کامرانی کا جوہر دکھاتے ہیں۔ آنکھ اور اس کے متعلقات سے ان کا تخلیقی ربط اس قدر تواتر اور تسلسل کے ساتھ سامنے آتا ہے کہ اس کو ان کے شعری اور تخلیقی عمل میں بنیادی حیثیت حاصل ہو گئی ہے۔

شہزاد احمد کی پیکر تراشی ان کے اسلوب کی تازگی، شدت اور انفرادیت

کو بنیاد فراہم کرتی ہے۔ انھوں نے تمام حسی تجربات کو بھی اپنے بصری اور حرکی مدرکات کی توانائی اور تخلیقی صلاحیت کے ذریعے اس طور برتا ہے کہ دیکھی بھالی صورتیں اور حالتیں بھی معنوی اسرار میں شرابور ہو گئیں ہیں۔ نیز یہی تخلیقی پراسراریت قاری و سامع کو حیرت و بصیرت سے ہمکنار کرتی ہے۔

شہراد احمد نے حرکی، بصری اور محسوساتی پیکر کثرت کے ساتھ تخلیق کیے ہیں۔ یہ تمام پیکر ان کے شعری مزاج کی حرکیت اور تجسّس کی ترجمانی کرتے ہیں۔ کہیں کہیں سماعی پیکر بھی ان کے شعری اظہار کا پیکر بنتے ہیں۔ لمسی اور ذوقی پیکر ان کے یہاں کم سے کم ہیں لیکن اس کے باوجود ان کے شعری پیکر زندگی کے خاصے وسیع میدانِ عمل کو محیط ہیں۔



# شہریار

گذشتہ تین دہائیوں میں غزل کے حوالے سے جن شعراء نے اپنے مخصوص زاویہ نگار اور اسلوب کی بنیاد پر شعری انفرادیت قائم کی ہے ان میں شہریار کا نام نمایاں حیثیت کا حامل ہے۔ شہریار کی غزل پر اظہار خیال کرتے ہوئے بعض نقادوں نے لکھا ہے کہ ان کی شاعری میں غزل کی بنیاد کلاسیکیت پر قائم ہے لیکن ہمارے خیال میں یہ بات ان کے یہاں استعمال ہونے والی لفظیات کی خارجی سطح پر صادق آتی ہے کیونکہ داخلی طور پر لفظ کا طرز استعمال کلاسیکی طریقۂ استعمال سے یکسر مختلف ہے اور موضوعات بھی مختلف ہیں البتہ یہ ضرور کہا جاسکتا ہے کہ ان کو لفظ کی تخلیقی سطحوں اور سمتوں کے نئے ادراک کے ساتھ ساتھ کلاسیکی شعری روایت کا بھی گہرا شعور ہے اور عصری صداقتوں اور جمالیاتی محسوسات کی معنی خیز پیش کش کے لیے اپنی داخلی تہذیب کا دروازہ ہمیشہ وا رکھتے ہیں۔ شہریار کی داخلی تہذیب اچھے برے، غلط صحیح اور جھوٹ سچ کے باہمی فرق وامتیاز یعنی ان کی فکری سطح، ان کے الفاظ کی آہستہ مزاجی اور ان کے لہجے کے دھیمے پن کے اندرونی امتزاج وارتباط کے نتیجے میں نمودار ہوتی ہے۔ جب کسی تخلیقی فنکار کی داخلی تہذیب سے فکری اختلاف اور عدم اعتماد کی بنیاد پر اقدار اور رسوم متصادم ہوتی ہیں تو یہ تصادم، انتشار، کرب، کسک اور نفسیاتی تنہائی کو وجود میں لاتا ہے اور شاعر کے مزاج میں داخلیت پسندی نیز شعری اسلوب میں خود کلامی کی کیفیت پیدا کرتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ شہریار کے شعری پیکروں سے داخلیت پسندی اور

خود کلامی کا تاثر مترشح ہوتا ہے اور ان کی غزل کا منظر نامہ داخلی تہذیب اور خارجی فضا کے ٹکراؤ کے نتیجے میں ظہور پذیر ہونے والی ذہنی تنہائی، خواب شکن کیفیت، لاحاصلی، بے ثمری اور لایعنیت کے احساس کے ساتھ ساتھ ان کے مخصوص جمالیاتی ادراک کی بنیاد پر تشکیل پانے والے بصری، سماعی، یادداشتی اور مخلوط پیکروں سے مرصع نظر آتا ہے۔

"خواب 'اور" سفر" شہریار کے دو ایسے پسندیدہ الفاظ ہیں جن کو انھوں نے کثرت کے ساتھ استعمال کیا ہے اور ان کے انسلاکات متلازمات، نیند،، چادر شب، نیند سے بوجھل راتیں، آنکھیں، جاگنا، سونا، رت جگا، موڑ، دشت تنہائی، سایہ دار، دوری، کشتی اور مسافر وغیرہ کی مدد سے مذکورہ دونوں لفظوں کو پیکر کا مرتبہ عطا کر دیا ہے۔ خواب کے پیکر کی تخلیقی نہج اور وسعت کا اندازہ مندرجہ ذیل اشعار کے مطالعے سے کیا جاسکتا ہے

سرخی ذرا سی خواب کے خنجر پہ دیکھ کر
سب رو رہے ہیں چادر شب سر پہ دیکھ کر

تمام خلق خدا دیکھ کے یہ حیراں ہے
کہ سارا شہر میرے خواب سے پریشاں ہے

یہ جب ہے کہ ایک خواب سے رشتہ ہے ہمارا
دن ڈھلتے ہی دل ڈوبنے لگتا ہے ہمارا

دنیا نے ہر محاذ پہ مجھ کو شکست دی
یہ کم نہیں کہ خواب کا پرچم نگوں نہ تھا

زخموں کو رفو کرکے دل شاد کریں پھر سے
خوابوں کی کوئی دنیا آباد کریں پھر سے

راتوں کو جاگنے کے سوا اور کیا کیا
آنکھیں اگر ملی تھیں کوئی خواب دیکھتے

بہت دنوں سے گذر گاہِ خواب سونی ہے
سرائے شام یہاں اور میں رکوں کب تک

کہیں لکیروں کہیں دائروں میں بٹنے لگی
زمین خواب ہر اک آن کچھ سمٹنے لگی

مجھے نیند مت دے کہ میں خواب سے منحرف ہو گیا ہوں
مگر رات بھر جاگنے کے لیے کوئی سامان کر دے

آج کی رات میں گھوموں گا کھلی سڑکوں پر
آج کی رات مجھے خوابوں سے فرصت کچھ ہے

اولین تین اشعار میں خواب کا پیکر خوف کے احساس سے مملو نظر آتا ہے۔ خواب کے خنجر کی سرخی کے باعث رات کی آمد پر سب کا رونے لگنا، خواب سے سارے شہر کا پریشان ہونا اور تمام خلقِ خدا کا اس پریشانی کو دیکھ کر حیران ہونا نیز خواب سے رشتہ ہونے کی وجہ سے دن ڈھلتے ہی دل کا ڈوبنے لگنا وغیرہ ایسے اشارے ہیں جو خواب کو نئی زندگی کا ساختی نشان بنا دیتے ہیں۔ اس کے بعد کے تین اشعار میں

ہر محاذ پر شکست کھانے کے باوجود خواب کے پرچم کا نگوں نہ ہونا، زخموں کو رفو اور دل کو پھر سے شاد کر کے خوابوں کی نئی دنیا آباد کرنا اور راتوں کو جاگ کے گذار دینے کے بجائے خواب دیکھنے کا مشورہ دینا خواب کے پیکر کو عزم، حوصلے اور امید اور خوش آیند توقعات سے منسلک کرتا ہے۔ اس کے بعد کے دو شعروں میں گذرگاہ خواب کی ویرانی زمین خواب کے سمٹنے اور لکیروں اور دائروں میں بٹنے کی کیفیت، انتشار، اکتاہٹ اور ناامیدی کو ظاہر کرتی ہے اور آخری دو اشعار میں خواب سے منحرف ہونے کے باعث نیند سے گریز کرنا اور رات بھر جاگنے کے لیے کسی سہارے کی خواہش کرنا، اکتاہٹ اور مجبوری نیز خوابوں سے فرصت ہونے کی حالت میں کھلی سڑکوں پر گھومنے کا اظہار کرنا قید سے آزاد ہو جانے کی تصویر پیش کرتا ہے۔ اس طرح خواب کا پیکر شہریار کی غزل میں عصری زندگی کی ایسی سچائیوں کو سامنے لاتا ہے جو دلفریب بھی ہیں اور کریہہ بھی۔ دراصل امید و غم کی لہروں پر ابھرتے ڈوبتے ہوئے زندگی کرنا نئے انسان کا مقدر ہو گیا ہے۔ شہریار کی غزل میں خواب کا پیکر روپ بدل بدل کر سامنے آتا ہے اور اس بات کا ثبوت فراہم کرتا ہے کہ انھوں نے نئی زندگی کی روح کو پالیا ہے۔ وہ کبھی حس بصارت کے ذریعہ خواب کی زمین پر سرگرداں انسانوں کے چہروں پر چھائی گرد ملال، مایوسی، انتشار اور بے اعتمادی کے ساتھ ساتھ مسرت اور شادابی کا بھی مشاہدہ کرتے ہیں اور کبھی محسوسات کی مدد سے ایسے شہر خواب میں پہنچ جاتے ہیں جو زندگی کی متعدد اور مختلف سطحوں سے وابستہ اور پیوستہ نظر آتا ہے۔ واقعتاً خواب کا پیکر شہریار کی داخلی تہذیب سے خارجی فضا کے اسی تصادم کو ظاہر کرتا ہے جو ان کی شاعرانہ فکر کی تعمیر و تشکیل میں بنیاد کی اینٹ کی حیثیت رکھتا ہے۔

خواب کے پیکر کی طرح سفر کا پیکر بھی شہریار کی شعری فکر کی بھرپور

نمایندگی کرتا ہے۔ شہریار کے علاوہ اور بہت سے جدید شعرا نے سفر کو کلیدی استعارے اور پیکر کی شکل میں اپنے تخلیقی اظہار کا حصہ بنایا ہے لیکن شہریار اور دیگر شعرا کے تخلیقی رویے میں واضح فرق ہے۔ مذکورہ تمام شعرا کے یہاں حرکت کا عنصر دوسرے تمام عناصر پر حاوی نظر آتا ہے۔ یعنی انھوں نے سفر کی وساطت سے صرف حرکی پیکروں کی تخلیق کی ہے جب کہ شہریار کے یہاں بصری اور محسوساتی عناصر حرکت کے عنصر پر غالب آگئے ہیں۔ اس کا سبب یہ ہے کہ انھوں نے سفر سے زیادہ اس کے انسلاکات پر زور دیا ہے۔ اس موقع پر شعری پیکر سے متعلق سی۔ ڈے۔ لیوس کے وہ الفاظ ذہن کے پردے پر روشن ہو جاتے ہیں کہ "شعری پیکر ایک ایسے آئینے سے جھانکتا ہے جس میں زندگی اپنے چہرے کو اتنا نہیں دیکھتی جتنا چہرے کے متعلقہ حقائق کو دیکھتی ہے۔" ۲۱

شہریار کے یہاں سفر کا پیکر تیز گامی، برق رفتاری، سست روی اور لمحہ بہ لمحہ ظاہر ہونے والے تغیر و تبدل کے بجائے زندگی کی پیچیدگی، تنہائی اور بے شہرگی کا اظہار کرتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ ان کی غزل میں سفر کے تلازمات کی شکل میں ابھرنے والے الفاظ و تراکیب، برق رفتار کارواں، سفینۂ رواں، سایۂ دیوار، بادِ بے لحاظ اور نسیم مست خرام وغیرہ نہیں ہیں بلکہ دشت تنہائی، سایہ دار، سایہ اشجار، سکوت، سرِ شام، دشت، شہر، دور راہا، پرچھائیاں، صعوبت، خوف، بھیڑ، سمندر، کشتی، اور بادبان وغیرہ ہیں۔ خواب کے پیکر کی طرح سفر کا پیکر بھی شہریار کی شعری اسلوب کی نرم آہنگی، آہستگی، گداز، اعتدال، خود کلامی اور ان کے مزاج کی داخلیت پسندی کو نمایاں کرتا ہے نیز ان کے تجربات، مشاہدات اور احساسات کو مخصوص سیاق و سباق میں روشن کرتا ہے

دشت تنہائی کا وہ لمبا سفر
یاد کوئی ہمسفر آتا نہ تھا

جی یہ چاہے کہ کہیں سایہ دیوار ملے
اس سفر میں تو کوئی موڑ نہ آیا ایسا

سفر یہ ختم ہو جائے نہیں ایسا نہیں ہوگا
بہت ہوگا تو ان اشجار کا سایہ نہیں ہوگا

کتنا باقی ہے سفر اہل جنوں کا دیکھو
دشت تو ختم ہوا شہر کا نقشہ دیکھو

ہر بار پلٹتے ہوئے گھر کو یہی سوچا
اے کاش کسی لمبے سفر کو گئے ہوتے

جہاں تک سفر میرا جاری رہے
وہاں تک سکوت سر شام دے

بچھڑنا ہے تو بچھڑ جا اسی دوراہے پر
کہ موڑ آگے سفر میں کہیں نہیں آتا

ہم سفر کی صعوبت سے بے حال تھے
اس پہ ہمراہ پرچھائیاں ہو گئیں

بہت دور تجھ سے کبھی میں نہ تھا
مگر دن لگے تھے سفر میں بہت

اس سفر میں بس مری تنہائی مرے ساتھ تھی
ہر قدم کیوں خوف مجھ کو بھیڑ میں کھونے کا تھا

سمندروں کا سفر ختم ہو گیا ہوتا
جدا نہ کرتے جو کشتی کو بادبان سے ہم

ان اشعار میں شہریار نے اپنے تخلیقی سفر کے حوالے سے سفر زیست کی صعوبتوں، پیچیدگیوں، بیکراں تنہائیوں، ناآسودہ تمناؤں اور خام سہاروں کے ساتھ ساتھ ہجر کی کیفیت اور عزم سفر کی تصویروں کو نقش کیا ہے۔ واقعہ ہے کہ سفر اور خواب کے پیکر شہریار کے شعری اسلوب کی انفرادیت کو قائم کرتے ہیں کیونکہ ان کی غزل میں خواب اور سفر نامہ کا منظر نامہ دوسروں سے یکسر مختلف ہے۔ انھوں نے جہاں خواب کے دریچے سے ماضی کے ایوانوں، مستقبل کے رنگ زادوں، رومان کی گلپوش وادیوں کے دیدار کے بجائے حال کے تلخ حقائق اور انسانی ناآسودگی کو مجسم کیا ہے وہیں سفر کے پیکر کے ذریعے حیرت خیز جزیروں کی اڑان کھینچنے کے بجائے ایسی سچائیوں کو مجسم کیا ہے جو زندگی سے عمل اور جذبہ یعنی دونوں سطحوں پر مربوط نظر آتی ہیں۔ مذکوروں دونوں پیکروں کی تعمیر میں بصری، محسوساتی اور تحیلاتی عناصر نے کثرت سے حصہ لیا ہے۔

شہریار کی غزل میں نمودار ہونے والے ایسے پیکروں جن پر بصارت کی چادر ایک وسیع وبسیط فضا کی طرح چھائی ہوئی ہے اور حلقۂ چشم کے دوررس حصار میں زیروزبر ہوتی ہوئی ایک دنیا نظر آتی ہے ان پیکروں کو بجاطور پر بصری پیکر کا نام دیا جاسکتا ہے

ہر شخص مضمحل ہے بکھرنے کے خواب سے
آندھی کا قہر سرو وصنوبر پہ دیکھ کر

ماحول میرے شہر کا ہاں پر سکوں نہ تھا
لیکن بٹا ہوا یہ قبیلوں میں یوں نہ تھا

آگ کے شعلوں سے یہ سارا شہر روشن ہو گیا
ہو مبارک آرزوئے خار و خس پوری ہوئی

چہار سمت سے گھیرا ہے تیز آندھی نے
کسی چراغ کی لو پھر بھی جلتی جاتی ہے

اک کرن نور کی مانگی تھی سزا اس کی ہے
جو نظر آتا ہے ہر سمت اندھیرا ایسا

چہروں کے سمندر سے گذرتے رہے پھر بھی
اک عکس کو آئینہ ترستا ہے ہمارا

وہ بڑھ رہی ہے اندھیروں کی سلطنت ہر پل
وہ آ رہی ہے اجالوں کی فوج ہاری ہوئی

راتیں لوگو سنو بیکراں ہو گئیں
مشعلیں جتنی تھی سب دھواں ہو گئیں

رات جیسے صلیب کا سایہ
نقش پا جیسے کوئی خنجر ہے

مندرجہ بالا اشعار میں آندھی کا قہر سرو و صنوبر پر دیکھ کر ہر شخص کا خائف اور مضمحل ہونا، شہر کا قبیلوں میں تقسیم ہو جانا، آگ کے شعلوں سے سارے شہر کا

روشن ہو جانا، تیز آندھی میں گھرے ہونے کے باوجود کسی چراغ کی لو کا جلتے رہنا، نور کی ایک کرن مانگنے کے عوض ہر سمت اندھیرے کا ہونا، چہروں کے سمندر سے گذرنے کے باوجود آئینے کا ایک عکس کے لیے ترسنا، اجالے کی فوج کا ہار کر آنا اور اندھیرے کی سلطنت کا ہر سمت پھیل جانا، راتوں کا بیکراں ہو جانا اور مشعلوں کا دھواں ہو جانا نیز رات کو صلیب کا سایہ کہنا اور نقش پا کا خنجر کی تصویر بن جانا وغیرہ ایسا استعاراتی اور علامتی اظہار ہے جو شہریار کی بصری پیکر تراشی کے نقوش کو واضح کرتا ہے۔ ان کے پیکروں میں ظاہر کی زبوں حالی اور باطن کی کربناکی کو کہیں سماجی ناہمواری، سفاکی اور بے دست و پائی پر حساس ذہن کے راست ردعمل اور کہیں طنز کے واسطے سے تصویر کیا ہے۔ یہاں اندھیرے اور اجالے کے تضاد نے بھی بڑی معنی خیز صورت اختیار کی ہے۔ ان اشعار میں اندھیرا اجالا، رات اور آندھی بنیادی استعارے ہیں اور قہر، سکون، مضمحل، خوف، قبیلے، شعلے، خار و خس، چراغ، لو، کرن، نور، سزا، آئینہ، عکس، سلطنت، مشعلیں، دھواں، راہ، صلیب، سایہ نقش پا، خنجر اور چہروں کی بھیڑ وغیرہ ایسے الفاظ و تراکیب ہیں جو تلازمات کے طور پر استعمال ہوئی ہیں۔

بصری پیکروں کے علاوہ شہریار کے سماعی، یادداشتی اور مخلوط پیکروں کا اندازہ ذیل کے اشعار سے لگایا جا سکتا ہے

تاکہ سر سبز ہوں پھر کھیتیاں آوازوں کی
نغمۂ جاں کو خلاؤں میں بکھرتا دیکھوں

پھیلتا جائے گا صحرائے سکوت
دور کی آواز بنتے جاؤ گے

منجمد ہوتی چلی جاتی ہیں آوازیں تمام
ایک سناٹا ہے سارے شہر میں پھیلا ہوا

ہر بُن مو سے درندوں کی صدا آنے لگی
کام ہی ایسا بدن میں خواہشیں بونے کا تھا

پہلے شعر میں خلاؤں میں نغمۂ جاں تخم پاشی سے آواروں کے کھیتوں کے پھر سے سرسبز ہونے کا خیال، حال کی تاریکی اور مستقبل کے دھندلکے کی تصویر کھینچتا ہے۔ دوسرے شعر میں شاعر کی خود کلامی صحرائے سکوت کے پھیلنے اور اپنے وجود کے درد کی آواز میں تبدیل ہو جانے کی پیش گوئی کے ذریعہ ویرانی اور بے زبانی کو مرتسم کرتی ہے۔ تیسرا شعر آوازوں کے منجمد ہو جانے اور سارے شہر پر سناٹے کے چھا جانے کی کیفیت یعنی خوف، بے رونقی اور بے نوائی کو نقش کرتا ہے اور چوتھے شعر میں بدن میں خواہش بونے کے باعث ہر بن مو سے درندوں کی صدا کا آنا جنسی جذبات کی تصویر کشی کرتا ہے۔ یہ تمام پیکر حس سماعت کو متحرک کرتے ہیں اور شاعر کی انفرادیت کی طرف گہرے اشارے کرتے ہیں۔

شہریار نے ورق یادداشت پر بھی بڑی متنوع اور معنی خیز تصویریں بنائی ہیں۔ وہ قوت یادداشت کی مدد سے حال اور ماضی کی روح تک رسائی حاصل کرتے ہیں تو شعری مفاہیم نقوش کی شکل میں فہم کی سطح پر تیرنے لگتے ہیں

ہمیں اک اور بھری بزم یاد آتی ہے
کسی کی بزم میں جب مسکرانا ہوتا ہے

وحشت دل تھی کہاں کم کہ بڑھانے آئے
کس لیے یاد ہمیں بیتے زمانے آئے

اے یا د و جینے دو ہم کو بس اتنا احسان کرو
دھوپ کے دشت میں جب ہم نکلیں ہم پر سایہ مت کرنا

بہت یاد آئے جب جب قہر سورج کا ہوا نازل
وہی اشجار حن کو ہم نے بے برگ و ثمر جانا

کسی کی بزم میں مسکرانے کے لیے کسی اور بزم کو یاد کرنا، بیتے زمانے کی یاد سے وحشت دل میں اضافہ ہو جانا، دھوپ کے دشت میں یادوں سے سایہ نہ کرنے کے لیے کہنا اور سورج کے قہر میں بے برگ و ثمر اشجار کا یاد آنا وغیرہ ایسا تخلیقی منظر نامہ ہے جس میں ورق یادداشت پر بننے والی گوناگوں تصویروں کا ایک سلسلہ نظر آتا ہے۔

شہریار نے شامہ، باصرہ اور لامسہ کے اختلاط کے ذریعہ بھی اپنے تخلیقی تجربات کا اظہار کیا ہے اور ایسے متنوع نیز معنی خیز مخلوط شعری پیکر تخلیق کیے ہیں جو قاری و سامع کے ذہن پر نہ صرف مفاہیم کے گہرے نقوش ثبت کرتے ہیں بلکہ ان کی فنی دسترس اور حسن کاری پر بھی دلالت کرتے ہیں

جسم کو گندم مہک نے چھو لیا
پھول پھر دل کے شجر میں آگئے

نور یہ اس آخری بوسے کا ہے
چاند سا کیا تیری پیشانی پہ ہے

کسی نے کھول دیئے بادبان یادوں کے
تجھے پکاروں کہاں تک صدائیں دوں کب تک

بند دروازوں کو جب جب دستکیں سہلائیں گی
بھولی بسری ساری باتیں دیر تک یاد آئیں گی

پہلے شعر میں گندم ممک کا جسم کو چھونا قوت شامہ سے تعلق رکھتا ہے اور دل کے شجر پر پھولوں کا آنا قوت باصرہ کو متحرک کرتا ہے۔ اس پیکر کی تعمیر میں تلمیح نے بھی اہم کردار ادا کیا ہے۔ دوسرے شعر میں بوسے کا لفظ حس لمس سے متعلق ہے اور پیشانی پر چاند کا ہونا بصری پیکر تراشی کی بنیاد بنتا ہے۔ تیسرے شعر میں یادوں کے بادبان کا کھلنا یادداشت کے منظر نامے اور پکارنا نیز صدائیں دینا سماعت کی نیرنگیوں کو تصویر کرتا ہے اور آخری شعر میں دستکوں کا بند دروازوں کو سہلانا سماعی تاثر کا مصور بیان ہے جب کہ بھولی بسری باتوں کا دیر تک یاد آنا یادداشتی پیکر کی تشکیل کرتا ہے۔

نتیجے کے طور پر کہا جاسکتا ہے کہ شہریار کی غزل میں خواب اور سفر کے پیکر ان کے لہجے اور اسلوب کی تشکیل ان کی بنیادی شعری فکر کی تجسیم کاری میں کلیدی کردار ادا کرتے ہیں اور ان کے دیگر شعری پیکر نیز کئی حواس کی مشترکہ بنیاد پر بننے والے پیکر ان کے پر تخیل شعور، فکری خلاقی اور ذہنی زرخیزی کو زندگی کی نت نئی جہات اور وسعتوں سے منسلک اور مربوط کرنے میں ان کے کلیدی پیکروں کے سایہ سایہ روبہ عمل رہتے ہیں۔ چنانچہ شہریار کی غزل میں ان کی شعری پیکر تراشی کے باوصف معنوی وسعت، فکری ندرت، شعری تنوع اور لسانی حسن کاری کے نقوش گہرے ہو جاتے ہیں۔

☆☆☆

# ساقی فاروقی

نظم کی طرح ساقی کی غزل بھی فکر و احساس کی تازگی، انوکھے پن اور اظہار کی انفرادیت کی حامل ہے۔ شاعر کے مزاج میں جو بے باکی ہے وہ کسی حد تک ان کی غزل کے لہجے میں بھی نظر آتی ہے۔ چنانچہ ان کے شعر میں خوف کی بات ہو یا جنسی تجربے کا موضوع ہو، شعر اپنی معنوی اہمیت اور فکری وقعت کے ساتھ ساتھ اپنی بے ساختگی کی طرف بھی متوجہ کرتا ہے۔

فکری اعتبار سے ساقی فاروقی کی غزل میں انسانی زندگی کے نئے تناظر کا انتشار کرب اور پیچیدگی نیز پیچیدگی سے پیدا ہونے والے خوف کی فضا چھائی ہوئی ہے۔ اسی خوف کی فضا نے ان کے شعری اسلوب میں طنز کی آمیزش کی ہے۔ ایسا طنز جو اندرونی ملال اور خارجی شاعرانہ ضرب کاری کی گوناگوں تصویریں پیش کرتا ہے۔ ساقی فاروقی کے یہاں دوسرا قابل ذکر رجحان جنسی کیفیات کے اظہار اور بدن بیانی کا ہے جس کے ذریعے وہ ایک ایسے تخلیقی جزیرے میں پہنچ جاتے ہیں جو لمس، رنگ اور خوشبو سے لبریز ہے اور نئی زندگی کی متذکرہ بالا پیچیدگیوں اور ہلاکت خیزیوں سے ایک مدھم سا فاصلہ فراہم کر دیتا ہے۔

غزل میں بے ساختگی، خوف اور بدنی کیفیات کے اظہار کے لیے ساقی فاروقی نے جو تخلیقی اسلوب اختیار کیا ہے وہ ان کے حواس کی بیداری، فکر کی تازگی

اور توانائی کا ثبوت فراہم کرتا ہے۔ ان کی غزل میں قوت باصرہ، سامعہ اور لامسہ کے ساتھ محسوسات کی تیزی اور تخیل کی زرخیزی کے اشتراک نے بڑے خوبصورت اور کثیر الجہات بصری، سماعی، لمسی اور قرطاس محسوسات پر بننے والے پیکروں کا ایک سلسلہ بنا دیا ہے

چاند کی طرح کئی داغ ہیں پیشانی پر
موت کے سامنے مہتاب ہے چہرہ اپنا

نظریں جلا کے دیکھ کہ مناظر لی آگ میں
اسرار کائنات سے پردہ نہ کر ابھی

ہجر کے شہر میں گلزار کہاں ملتے ہیں
صبح کو دشت سمجھ شام کو ویرانہ سمجھ

سفر کی دھوپ میں چہرے سنہرے کر لیے ہم نے
وہ اندیشے تھے رنگ آنکھوں کے گہرے کر لیے ہم نے

ان اشعار میں پیشانی کے داغوں کا چاند کے مماثل ہونا اور موت کے سامنے چہرے کا مہتاب ہو جانا، مناظر کی آگ میں نظروں کو جلانے اور اسرار کائنات سے پردہ نہ کرنے کا مشورہ دینا، ہجر کی کیفیت میں صبح کا دشت اور شام کا ویرانے کی شکل میں نظر آنا اور سفر کی دھوپ میں چہروں کا سنہرا کر لینا نیز اندیشوں کے سبب آنکھوں کے رنگوں کا گہرا کر لینا وغیرہ ایسے احساس نامے سے دوچار کرتا ہے جو شاعر کے نادر تخلیقی تجزیاتی نقوش سے آراستہ ہے۔ یہ نقوش شاعر کی انفرادیت

کی طرف بھی اشارہ کرتے ہیں اور قاری و سامع کی حسی اور ذہنی صلاحیت کو اس سرعت کے ساتھ مس کرتے ہیں کہ وہ خود کو شاعر کے تجربے میں برابر کا شریک سمجھنے لگتا ہے۔ ان بصری پیکروں کے وسیلے سے شاعر نے باطن کا پرتو مظاہر حیات کی سطح پر اور مظاہر کی تصویر کو باطن کے آئینے میں دکھانے کی کوشش کی ہے۔ اسی طرح حس لامسہ، حس سامعہ اور احساس کی مدد سے لمسی، سماعی اور محسوساتی پیکروں کی تجسیم کی گئی ہے۔ ذیل میں مذکورہ اقسام کے پیکروں سے متعلق اشعار مختصر تجزیہ کے ساتھ پیش کیے جاتے ہیں

**سماعی پیکر**

خامشی چھیڑ رہی ہے کوئی نوحہ اپنا
ٹوٹتا جاتا ہے آواز سے رشتہ اپنا

ان ہواؤں میں یہ سسکی کی صدا کیسی ہے
بین کرتا ہے کوئی درد پرانا اپنا

اپنی کھوئی ہوئی آواز رسائی مانگے
جاں سے الجھا ہے کوئی نغمہ رسیلا اپنا

یہ خامشی کا زہر نسوں میں اتر نہ جائے
آواز کی شکست گوارا نہ کر ابھی

اس کے لہجے میں قیامت کی فسوں کاری ہے
لوگ آواز کی لذت میں گرفتار ملے

ان اشعار کے سماعی پیکروں نے خامشی کا نوحہ ، آواز سے ٹوٹتا ہوا رشتہ ، سسکی کی صدا ، درد کا بین ، کھوئی ہوئی آواز ، خامشی کا زہر اور آواز کی شکست وغیرہ الفاظ وتراکیب کی مدد سے زندگی کے نقار خانے میں نئے انسان کی آواز کے گم ہو جانے کے دکھ کی صورت گری کی ہے نیز آخری شعر نے آواز کی لذت کو ایک شخصیت عطا کردی ہے۔

لمسی پیکر

راستہ دے کہ محبت میں بدن شامل ہے
میں فقط روح نہیں ہوں مجھے ہلکا نہ سمجھ

روح میں رینگتی رہتی ہے گنہ کی خواہش
اس امر بیل کو اک دن کوئی دیوار ملے

جسم کی سطح پہ کاغذ کی طرح زندہ ہیں
تو سمندر ہے تو میں ڈوبنے والا ایسا

ہر رشتہ بدلنا پڑے گا بدن سے نکلنا پڑے گا
عجب لمس کی قید میں ہوں مجھے کنج لذت بلا ہے

تیرے بدن کی آگ سے آنکھوں میں ہے دھنک
اپنے لہو سے رنگ یہ پیدا نہیں ہوئے

ان اشعار میں ساقی فاروقی نے بدن کو کلیدی لفظ کے طور پر استعمال کیا ہے اور محبت ، روح ، گناہ ، خواہش ، امر بیل ، دیوار کاغذ ، سمندر ، ڈوبنا ، لمس ، قید ، کنج

لذت، آگ، دھنک، لہو اور رنگ وغیرہ کو کلیدی لفظ اور یعنی بدن کے انسلاکات کی مدد سے ساقی فاروقی نے جذبات، تخیلات اور حسی تجربات کو اس طرح پیش کیا ہے کہ داخلی کشمکش کی تخلیقی تصویریں سطح ذہن پر نمودار ہو جاتی ہیں اور ان تصویروں کی تعمیر و تشکیل میں لامسہ کے ساتھ دیگر احساسات کی کارفرمائی بھی نظر آتی ہے۔

محسوساتی پیکر

جسم کی اوٹ سے نادان ڈرا کیوں ہے
آج آسیب ہوا ذات پہ سایہ اپنا

ہر طرف ٹوٹ پھوٹ جاری ہے
ایک کہرام میرے اندر تھا

اپنے قدم کے ساتھ ہیں آسیب کے قدم
یہ کوچۂ حبیب ہے صحرا نہ جانیے

ایک دن ذہن میں آسیب پھرے گا ایسا
یہ سخن زار نظر آئے گا صحرا ایسا

اپنی ذات کے لیے اپنے ہی سایے کا آسیب ہو جانا، خارجی ٹوٹ پھوٹ سے داخلی کہرام کا برپا ہونا، اپنے قدموں کے ساتھ آسیب کے قدموں کے ہونے کے سبب کوچۂ حبیب پر صحرا کا گمان ہونا اور مستقبل کے ذہن میں آسیب کے پھر جانے اور سخن زار کے صحرا میں بدل جانے کی پیش گوئی کرنا جیسے محسوسات بساط زیست پر کرب، انتشار اور خوف کے ایسے نقوش مرتسم کرتے ہیں جو شاعر کے احساسات

کی تیزی اور زرخیزی کے مظہر ہیں۔ ان محسوساتی پیکروں میں شاعر کے لہجے کے طنز بھی نمایاں ہے۔

خلاصہ یہ ہے کہ ساقی فاروقی اپنی غزل میں بصری، سماعی، لمسی اور محسوساتی پیکروں کی تجسیم بڑی خلاقی اور مشاقی کے ساتھ کرتے ہیں۔ ان کے بصری، سماعی اور محسوساتی پیکروں میں انسانی تباہی، موت کا خوف اور آواز کی شکست کا احساس غالب نظر آتا ہے اور لمسی پیکر، رنگ و لمس، نیز بدنی کیفیات کے خوش سلیقہ شعری اظہار کے باعث رزم گاہ حیات کی یورشوں میں سپر جاں کے طور پر سامنے آتے ہیں۔



# باؔنی

باؔنی نو کلاسیکی دبستان کی شاعری سے جدیدیت کی طرف راغب ہوئے اور انھوں نے جلد ہی لوگوں کو اپنی طرف متوجہ کرلیا۔ کسی کو ان کے تخلیقی سفر نامے میں فنکارانہ چالاکی کے سب سے زیادہ خاکے نظر آئے۔ ۲۲ اور کسی نے بانی کی تخلیقی شدت کے پس پشت کام کرنے والے تین عناصر یعنی استعارہ، پیکر اور قواعد سے ایک مائلی بے نیازی کا نظارہ کیا۔ ۲۳ واقعہ ہے کہ بانی کی غزل میں فنکارانہ چالاکی، تجسس و تحرک، ذات اور آفاق کی مربوط وسعتیں، استعارہ، پیکر اور قواعد سے کسی حد تک بے نیازی کے سبب پیدا ہونے والی ندرتیں موجود ہیں۔ بانی کی غزلیہ شاعری کا مطالعہ بتاتا ہے کہ انھوں نے محسوسات کی تازہ کاری کے ساتھ وقعت نگاہ اور زبان کے تخلیقی استعمال پر خاص توجہ صرف کی ہے اور ان کے شعری نئے پن نے معنوی امکانات میں بھی نمایاں اضافہ کیا ہے۔ بانی کے موضوعات زمین سے آسمان تک پھیلے ہوئے ہیں۔ وہ بار ہا برتی ہوئی زبان اور پیش پا افتادہ عام الفاظ کو نئے سیاق و سباق میں استعمال کر کے نئے انسلاکات کی مدد سے لہجے میں تازگی اور معنی میں وقعت و انفرادیت پیدا کرنے کا ہنر جانتے ہیں۔

بانی کے یہاں آسمان کی وسعتوں اور زمین کی رنگا رنگی سے آنکھیں چار کرنے کا جو سلسلہ ہے وہ سفر، اڑان، پرندہ، افق، ہوا، تتلی، مکاں لامکاں، خلا، غبار، موسم، صبح، شام، رات اور ایسے ہی بہت سے الفاظ کے تخلیقی استعمال سے منعکس ہوتا ہے۔ انھوں نے بصری اور حرکی پیکروں کا ایک خوبصورت تخلیقی

کارواں بنایا ہے جب وہ کھلی فضا میں زمین و آسمان کی لامحدود وسعتوں سے ہم کلام ہونا چاہتے ہیں تو آسمان و زمین کے ربط و تعلق اور اس کی بنیاد پر ظہور پذیر ہونے والے مختلف اور متنوع مظاہر کو بصری اور حرکی پیکروں میں پیش کرتے ہیں

ہم میں منظر سیہ آسمانوں کا ہے
اک عتاب آتے آتے زمانوں کا ہے

کس مسلسل افق کے مقابل ہیں ہم
کیا عجب سلسلہ امتحانوں کا ہے

پھر ہوئی ہے ہمیں مٹیوں کی تلاش
ہم میں الٹا سفر اب ڈھلانوں کا ہے

سیر شب لامکاں اور میں
اک ہوئے رفتگاں اور میں

ہمیں لپکتی ہوا پر سوار لے آئی
کوئی تو موج تھی دریا کے پار لے آئی

افق سے تا بہ افق پھیلتی بکھرتی ہوا
گئی رتوں کا چمکتا غبار لے آئی

میں دیکھتا تھا شفق کی طرف مگر تتلی
پروں پہ رکھ کے عجب رنگ زار لے آئی

کچھ نہ کچھ میرا یہاں چاروں طرف بکھرا پڑا ہے
پھول سے مہتاب تک سب سلسلہ محفوظ کرلے

خاک و خوں کی وسعتوں سے بے خبر کرتی ہوئی
اک نظر امکاں ہزار امکاں سفر کرتی ہوئی

ان اشعار میں زمین و آسمان کے ربط و تعلق سے جو کھلی کھلی فضا سامنے آئی ہے وہ شاعر کے اندر کی اس موج بے تاب کو مختلف النوع انداز میں مجسم کرتی ہے جو لا محدود اور آزاد فضاؤں پر پھیل جانا چاہتی ہے۔ شاعر کا تجسس و تحرک یہاں بڑے متنوع حسی، حرکی اور بصری پیکر تراشتا ہے۔ آسمانوں کا سیاہ منظر، آتے آتے زمانوں کا عتاب، مسلسل افق، امتحانوں کا سلسلہ مٹیوں کی تلاش، سیر شب لامکاں، لپکتی ہوا پر سوار، بکھرتی ہوا کا افق تا بہ افق پھیلاؤ، پھول سے مہتاب تک کا سلسلہ، امکاں ہزار امکاں سفر کرتی ہوئی نظر، خاک و خوں کی وسعتیں ایک استعاراتی اور علامتی اظہار کی صورت ہے جو اپنے پہلو میں اپنے بصری اور حرکی پیکروں کا گلدستہ سجائے ہوئے ہے۔ ساقی کی غزل کی انفرادیت اور معنویت کی تعمیر میں جن کا غیر معمولی حصہ ہے۔ ان پیکروں کے بنیادی استعارے اور علامتیں، زمین اور آسمان کے بنیادی رشتے سے پوری طرح منسلک ہیں۔ ان پیکروں میں استعمال ہونے والے شفق، تتلی کے پر، رنگ زار اور مہتاب جیسے الفاظ جہاں فطرت کی رنگینی کو مجسم کرتے ہیں وہیں سیاہ منظر، مسلسل لامکاں اور پھول سے مہتاب تک کا سلسلہ ایسے بصری اور حرکی مناظر کی تجسیم کاری کا سبب بنتے ہیں جو زمین و آسمان کی وسعتوں اور رفعتوں سے ہم کلامی کرنے کی کوشش کے غماز ہیں۔ آتے آتے زمانوں کا عتاب، امتحانوں کا سلسلہ اور مٹیوں کی تلاش وغیرہ کی بنیاد پر بننے والے پیکر

جہاں حرکت و بصارت کی حسوں کو متحرک کرتے ہیں وہیں شاعر کے زمین سے خصوصی تعلق کے ضامن بھی ہیں۔

بانی جب اپنے تخیل کے پر پرواز کھولتے ہیں اور مکاں و لا مکاں نیز وجود عدم سے گذرتے ہیں تو وہ عجیب و غریب تجسس و تحرک کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ یہ مظاہر زمینی اور آسمانی رشتوں کے باہمی تناظر میں نئی معنوی کیفیات اور نئی تخلیقی جہات کو جنم دیتا ہے۔ بانی یہیں ذات کو آفاق اور آفاق کو ذات کے وسیلے سے دریافت کرنے کا ہنر دکھاتے ہیں اور نظارۂ لاسمتیت، گم شدگی اور سمت پسندی کا مژدہ بھی سناتے ہیں۔ یہ متضاد کیفیات حقیقت کی آگہی اور حقیقی منظر نامے سے شاعر کی ناآسودگی کو مختلف النوع پیکروں میں ظاہر کرتی ہیں ایسے گوناگوں پیکر جو بصری اور حسی عناصر کے متحمل ہیں۔بانی جب سمتیت اور لاسمتیت سے پیدا ہونے والی زیست کو لا طائلیت کے احساس کا شعری اظہار کرتے ہیں تو یوں گویا ہوتے ہیں

نہ منزلیں تھیں، نہ کچھ دل میں تھا، نہ سر میں تھا
عجب نظارہ لاسمتیت نظر میں تھا

اسی طرح لاسمتیت اور گم شدگی کے احساس سے بننے والے منفی پیکروں کا ایک سلسلہ ذیل کے اشعار میں سامنے آتا ہے۔ یہ تمام پیکر شاعر کے مختلف حواس کی تخلیقی کارکردگی کے نتیجہ میں ظہور پذیر ہوتے ہیں اور اس کے ناآسودہ جذبات واحساسات کو مجسم کرتے ہیں

کیا کہوں کیا تھی اڑان خود میں خبر میں نہ تھا
گمشدگی کے سوا کچھ بھی نظر میں نہ تھا

سارے مکاں لامکاں خالی و بے نقش تھے
برق خلا میں نہ تھی سانپ کھنڈر میں نہ تھا

آج اک لہر بھی پانی میں نہ تھی
کوئی تصویر روانی میں نہ تھی

خوش یقینی میں نہ تھا کوئی نور
ضو کوئی خندہ گمانی میں نہ تھی

عکس کوئی کسی منظر میں نہ تھا
کوئی بھی چہرہ کسی در میں نہ تھا

خاک میں خوشبو نہ تھی گلیوں میں جگنو نہ تھے
خالی و تنہا تھے ہم، شہر عذابوں کا تھا

اک دھواں ہلکا ہلکا سا پھیلا ہوا ہے افق تا افق
ہر گھڑی اک سماں ڈوبتی شام کا ہے افق تا افق

اندر اندر بیک اٹھے گا طوفان نفی
سب نشاطِ نفع سب رنجِ ضرر لے جائے گا

ان اشعار میں لاسمتی اور گمشدگی کے احساس سے مرتسم ہونے والی ہیئت پر غور کیجئے تو معلوم ہوتا ہے کہ بسیط گم شدگی، مکاں و لامکاں کا خاک و بے نقش ہونا، لہر کا پانی میں نہ ہونا، کسی منظر میں کوئی عکس نہ ہونا۔ کوئی بھی چہرہ کسی در پہ نہ ہونا، خاک میں خوشبو کا نہ ہونا، خوش یقینی میں نور کا نہ ہونا، خندہ گمانی میں ضو کا نہ

ہونا، گلیوں میں جگنو کا نہ ہونا، عذابوں کے شہر میں خالی و تنہا ہونا، ہلکے ہلکے دھویں کے افق تا افق پھیل جانے سے مسلسل ڈوبتی شام کا ساسماں ہونا اور داخلی طوفان نفی میں نشاط نفع و رنج ضرر کے احساس کا گم ہو جانا ایسا استعاراتی اظہار ہے جو محولا بالا اشعار کی پیکریت کو نمایاں کرتا ہے۔ ان تمام پیکروں میں حساسیت، عصریت اور جمود کی کیفیت مشترک ہے نیز یہ تمام پیکر معنیت کے ہنر سے مملو ہیں۔ ان پیکروں پر زندگی کی بے ثباتی، لاسمتیت، لاطائلیت اور ایک ممات آسا سکوت چھایا ہوا ہے لیکن اس معنیت کی جڑوں کو تلاش کیجئے تو اثبات کی گھٹیلی مٹی تک رسائی ہو جاتی ہے۔ جس کو نفی کے اس تناور درخت کی زندگی کا، ضامن کہا جاسکتا ہے گویا اثبات کا ردعمل نفی ہے اور نفی کا اثبات اور زندگی ان دونوں کیفیات سے عبارت ہے۔ یہی سبب ہے کہ بانی کی غزل میں لاسمتیت کے ساتھ سمت پسندی اور معنیت کے ساتھ اثباتی کیفیات کے مرتعش جلوے نظر آتے ہیں چنانچہ جب شاعر شرر سے گل تر کے رنگین بصری پیکر کو برآمد کرنے کا ہنر دکھاتا ہے تو شعر یوں وجود میں آتا ہے

اک گل تر بھی شرر سے نکلا
بس کہ ہر کام ہنر سے نکلا

ذیل کے اشعار میں سمت پسندی اور اثباتی کیفیات سے ابھرنے والے حرکی، بصری اور سماعی پیکروں کا دیدار کیا جاسکتا ہے

سب کو سفر و سمت پسندی کا دے مژدہ
اب گھاٹ کی سب کشتیاں چلنے کی خبر دے

اے ساعت اول کے ضیا ساز فرشتے
رنگوں کی سواری کے نکلنے کی خبر دے

اس تند سیاہی کے پگھلنے کی خبر دے
دے پہلی اذاں رات کے ڈھلنے کی خبر دے

آسماں کا سرد سناٹا پگھلتا جائے گا
آنکھ کھلتی جائے گی منظر بدلتا جائے گا

پتہ پتہ بکھرتے شجر پر ابر برستا دیکھو تم
منظر کی خوش تعمیری کو لمحہ لمحہ دیکھو تم

میں تیرے بعد پھر اے گمشدگی
خیمۂ گرد سفر سے نکلا

اے صف ابر رواں تیرے بعد
اک گھنا سایۂ شجر سے نکلا

مری صدا نہ سہی ہاں مرا لہو نہ سہی
یہ موج موج اچھلتا ہوا سا کچھ تو ہے

سفر دسمت پسندی کے مژدہ کے طور پر گھاٹ کی سب کشتیوں کو چلنے کی خبر دینے کی تلقین کرنا، ساعت اول کے ضیا ساز فرشتے سے رنگوں کی سواری کے نکلنے کی خبر لینا، پہلی اذاں میں تند سیاہی کے پگھلنے اور رات کے ڈھلنے کی خبر کا پنہاں ہونا، آنکھ کھلنے کے ساتھ منظر کا بدلنا اور آسماں کے سرد سناٹے کا پگھلنا، پتوں بھرے شجر

پر بادل کے برسنے اور منظر کی خوش تعمیری کو دیکھنے کے لیے کہنا، گمشدگی کے بعد خیمہ گرد سفر سے نکلنا، صف ابر رواں کے گذرنے کے بعد ایک گھنے سایے کا شجر سے نکلنا، اور شاعر کی صدا اور لہو کی نفی کے باوجود کسی چیز کا موج موج اچھلنا وغیرہ ایسے جلوے ہیں جو جمود کے بجائے تحرک اور لاسمتیت و معنیت کے بجائے سمت پسندی اور اثبات کو نمایاں کرتے ہیں اور ان اشعار کے استعارے اور علامتیں بانی کے نمائندہ پیکری اسلوب کو واضح کرتے ہیں۔ بانی نے ان اشعار میں ایسے بصری، محسوساتی، سماعی اور حرکی پیکر تخلیق کیے ہیں جو کہیں رنگین اور بے رنگ، کہیں روشن و شفاف اور کہیں پیچیدہ اور مبہم ہیں۔ یہ تمام پیکر ان کے لہجے کی تازگی، اسلوب کی انفرادیت اور شعری معنویت میں اضافے کے مظہر ہیں۔

شعری پیکر تراشی کے حوالے سے بانی کی غزل پر اظہار خیال کرتے ہوئے ان کے مزاج کے تجسس اور تحرک یا ذات کو آفاق اور آفاق کو ذات کے وسیلے سے پہچاننے اور پرکھنے کا انداز، زندگی کی لاسمتیت اور سمت پسندی نیز اثبات اور نفی سے متعلق ان کے شعری اظہار کے ساتھ ساتھ ان کے لہجے کا استفہامیہ انداز اور تخلیقی خوش ترکیبی سے تعمیر ہونے والے پیکر، شعری معنویت اور تخلیقی حسن کے موجب ہیں۔ لہجے کا استفہامیہ انداز دراصل انھوں نے بعض پیچیدہ اور تہہ دار تجربوں کے اظہار کے لیے استعمال کیا ہے۔ بانی کی فنکارانہ ہنر مندی اس بات میں مضمر ہے کہ انھوں نے شعر میں سوالیہ کیفیت ایسے استعاراتی اور علامتی انداز میں برتی ہے کہ ان کو اپنے سوال کا براہ راست جواب نہیں دینا پڑتا بلکہ جواب خود سوال میں پنہاں نظر آتا ہے۔ بانی اس مرحلے سے بہت کامیابی کے ساتھ گذرے ہیں۔ انھوں نے اپنے استفہامی استعاراتی اشعار کے ذریعے دریافت کرنے کے بجائے بیان کرنے کا کام اس فنکارانہ چابکدستی کے ساتھ کیا

ہے کہ اس عمل نے شعری اسرار کی شکل اختیار کرلی ہے اور اسی پر اسراریت نے شعری بساط پر چلتی پھرتی تصویروں کا ایک کارواں رواں کر دیا ہے۔ بانی نے زبان کے نئے استعمال میں الفاظ کو ان کی پرانی جگہوں سے ہٹا کر نئے مقامات پر اس قدر خوبصورتی اور استحکام کے ساتھ استعمال کیا ہے کہ معانی کی نئی نئی جہتیں پیدا ہو گئیں ہیں اور زبان کے اس بے باکانہ اور تخلیقی رنگ نے شعری اسرار اور معنوی تہہ داری کے ساتھ ہم آہنگ ہو کر نئے نئے اور ہمہ پہلو پیکر تشکیل کیے ہیں۔

بانی کے شعری پیکروں کے تجزیے سے یہ بات کھل کر ظاہر ہوتی ہے کہ لسانی خوش سلیقگی اور معنوی وسعت کی بنیاد پر حسن، تازگی اور تخلیقیت ان کی پیکر تراشی میں روح کی طرح شامل ہیں۔ یہ خوبی ان کے موضوعات شعری کو صیقل بھی کرتی ہے اور ان کے مزاج کے تجسس کو تحرک، داخلیت، ماورائیت اور لا سمتیت اور سمت پسندی کی پیچیدگی کو فنی و شعری سطح پر نمایاں کرتی ہے۔ بانی کے پیکر زندگی سے فنکارانہ ربط و تسلسل رکھتے ہیں اور ان کے مختلف حواس نیز تخلیقی بیداری کے آئینہ دار ہیں۔



# نشتر خانقاہی

نشتر خانقاہی ایک ایسے غزل گو کی حیثیت سے سامنے آئے جس نے ذاتی شعری اظہار کی انفرادیت اور تازگی کے سبب جدید شعری منظر نامے پر پکی روشنائی سے اپنا نام لکھوالیا۔ ان کے یہاں تو ماضی، حال اور مستقبل گویا تینوں زمانوں کے تعلق سے شدید احساس کار فرما ہے لیکن عام طور پر نقادوں نے ان کی کھوئی دنیاؤں اور بھولی بسری یادوں کا ذکر کیا ہے یعنی ان کو ماضی کا شاعر کہا ہے اور ان کی شاعری کو خود کلامی نہیں بلکہ داخلی کلام سے تعبیر کیا ہے۔ ہماری نظر میں نشترِ خانقاہی ماضی، حال اور مستقبل کو داخل کی آنکھ سے فنکارانہ ہوش مندی کے ساتھ دیکھتے ہیں نیز اپنے قاری کو بھرپور سچائی اور بےباکانہ تخلیقیت کے ساتھ دکھانے کی کوشش کرتے ہیں لیکن یہ واقعہ ہے کہ ماضی سے ان کا ایک صحت مند رشتہ ہے۔ وہ ماضی کی چمک اور پراسراریت سے متاثر تو ہوتے ہیں لیکن ماضی پرستی سے ان کا دور کا بھی تعلق نہیں ہے۔ ان کی غزل کی ایک انفرادیت یہ بھی ہے کہ ان کی تمام تر شعری وسعتوں میں شاعر کا مخاطب کوئی دوسرا نہیں بلکہ خود شاعر ہی ہے۔ یہی سبب ہے کہ "میں" نشتر خانقاہی کی غزل میں طاقت ور تخلیقی استعارہ اور علامت ثابت ہوتا ہے۔ چنانچہ شاعر کی مخصوص داخلیت اور اس کے تمام شعری پیکر اسی استعارے یا علامت کے بطن سے جنم لیتے ہیں۔ یہیں وہ ذات

کے حوالے سے کائنات کو دریافت کرنے کا ہنر دکھاتے ہیں اور یہی کیفیت ان کے یہاں ایسے گوناگوں پیکر تراشتی ہے جو بصری، سماعی، لمسی، یادداشتی، مخلوط اور اجتماعی عناصر پر مشتمل ہوتے ہیں

تم جو چاہو بھی تو پھر سن نہ سکو گے مجھ کو
دور جاتے ہوئے قدموں کی صداؤں میں تو

شور بے پایاں میں اپنی بات کو ترسیں گے لوگ
سب کے سب شہر نوا میں ہو جائیں گے

پہلے شعر میں سب کو دور جاتے ہوئے قدموں کی ایسی صدا کہنا جس کو چاہنے کے باوجود بھی پھر نہ سنا جا سکے قوتِ سامعہ کو متحرک کرتا ہے۔ یہ پیکر شاعر کی شخصیت میں معدوم ہوتی ہوئی دنیا کی پر اسراریت اور کشمکش کو مجسم کرتا ہے۔ دوسرے شعر میں آنے والے زمانے کے شور بے پایاں میں اپنی بات کو ترسنے اور شہر نوا میں بے نوا ہو جانے کی وحشت ناک کیفیت سماعت پر نقش ہو جاتی ہے۔ یہ دونوں پیکر شاعر کی داخلیت کے حوالے سے کائنات کو دیکھنے اور دکھانے کے عمل کو ظاہر کرتے ہیں۔

نشتر خانقاہی کی شاعری پر دو چیزیں لہر تخلیق کی صورت میں چھائی ہوئی ہیں۔ ایک تو وہ کردار جس کا نام "میں" ہے اور دوسری وہ کیفیت جس کا عنوان ہے "خوف" میں شاعر وہ ہمزاد ہے جو چھٹی حس بھی رکھتا ہے اور زندگی کے ہر منظر اور ہر عمل کے پس پشت کار فرما خوف کی اس پرچھائیں کو دیکھ لیتا ہے جس سے اس جہاں خاک وباد کے بیشتر زندانی عام طور پر باخبر نہیں ہیں۔ وہ رنگو

ل کی مہک کو بھی محسوس کر سکتا ہے اور نقوش کی صدا کو بھی سن سکتا ہے نیز پانچوں حواس سے ماوراء کیفیات سے بھی اس کا تعارف ہے۔ وہ اپنے آپ کو وجود کے پردے سے نفرت کے ساتھ دیکھ سکتا ہے، خود کو بستر پر تنہا پڑے ہوئے اور اپنے جسم کو سولی پر لٹکتے ہوئے دیکھنے کے عمل سے ایسے جہت در جہت پیکر تراش سکتا ہے جو بیک وقت کئی حواس کو متحرک کرتے ہوں

طے شدہ حسوں کے لوگ عمر بھر نہ سمجھیں گے
رنگ ہے مہک جیسا، نقش ہے صدا جیسا

صرف خوشبو نہیں رنگ و نغمہ نہیں، وہ کہ ہے لمس و لذت سے بھی ماوراء
نامکمل ہیں پانچوں حواس بدن، زندگی کی چھٹی حس نے سمجھادیا

میرا ہی روپ تھا جو پس پردۂ وجود
نفرت سے ساری عمر مجھے دیکھتا رہے

اگر آج کی رات تم آسکو تو تمہیں میں یہ دلچسپ منظر دکھاؤں
کہ میں اپنے بستر پر تنہا پڑا ہوں، میرا جسم سولی پر لٹکا ہوا ہے

ان اشعار کی پیکریت مختلف حسوں کے اشتراک عمل کے سبب بہت نمایاں ہے۔ ان اشعار میں جو بنیادی پیکر ابھرتا ہے وہ ''میں'' کا پیکر ہے جو نشتر خانقاہی کی غزل میں کلیدی حیثیت رکھتا ہے اور قلندرانہ شخصیت کا حامل ہے۔ شاعر کے ذریعہ تخلیق ہونے والے تمام ذیلی پیکر اس بنیادی پیکر کی خصوصیات کو نمایاں کرتے

ہیں۔

پیکر کے دامن میں جو خیال پرورش پاتا ہے وہ شاعر کے نقطۂ نظر، فکرو احساس، تجربات و مشاہدات اور اس کی تخلیقی شخصیت کا عکاس ہوتا ہے۔ نشتر خانقاہی کی غزل میں "خوف" وہ کیفیت ہے جو ان کے حیادی شعری پیکر "میں" کے ،امن میں پرورتں پاتی ہے اور اس کو زندگی کی ہیبت ناک اور سفاکانہ حقیقتوں کے مقابل آئینے کی طرح ایستادہ بھی کر دیتی ہے

انجانے حادثات کا کھٹکا لگا رہا
نیند آ رہی تھی رات مگر جاگتا رہا

وہ سرپھری ہوا تھی کہ آئی گزر گئی
اک پھول تھا کہ دل کی طرح کانپتا رہا

کانپتے تھے سب کے چہرے برگ لرزاں کی طرح
ہاتھ میں پاگل ہوا کے آئینہ پانی کا تھا

خوف چہرے پہ چہرے بدلتا ہوا
سنسنی سانپ بستر، سیہ رات ہیں

سبزہ اُگتا ہے تو دہشت سے لرز جاتا ہے
دل کہ ہے خوگر ایام خزانی صاحب

دم بخود تھے لوگ اپنے آپ میں سہمے ہوئے
گھر کے اندر عافیت کا ایک بھی گوشہ نہ تھا

ان اشعار میں انجانے حادثات کا کھٹکا لگا رہنا، نیند آنے کے باوجود جاگتے رہنا، سر پھری ہوا کا گزرنا، پھول کا دل کی طرح کانپنا، چہروں کا برگ لرزاں کی طرح کانپنا، ہوا کے ہاتھ میں پانی کا آئینہ ہونا، خوف کا چہرے پہ چہرہ بدلنا، خود کا سانپ، سنسنی اور سیہ رات کے ساتھ ہونا، دل کا خوگر ایام خزانی ہونا اور سبزے کے اگنے پر لرز جانا، لوگوں کا دم بخود ہونا، اپنے آپ میں سہمنا اور گھر میں عافیت کے ایک گوشے کا بھی نہ ہونا وغیرہ جیسے محسوسات بصری اور حرکی عناصر کی شمولیت سے خوف کے ایسے متنوع پیکر تخلیق کرتے ہیں جو شاعر کی حسی اور جذباتی شدت و انفرادیت کو سامنے لاتے ہیں اور قاری وسامع کو تخلیق کار کے تجربات میں شرکت کا موقع فراہم کرتے ہیں۔

نشتر خانقاہی نے شعری پیکر کے عمل میں اپنے نشتر حواس سے کام لیا ہے۔ اس لیے ان کی غزل میں الگ الگ اقسام کے ایسے پیکر نظر آتے ہیں جو ان کے متذکرہ دونوں کلیدی پیکروں سے مربوط ہو کر ان کی غزل کو لسانی خوش رنگی اور معنوی تنوع سے ہم کنار کرتے ہیں۔ نشتر خانقاہی کی شعری وسعتوں میں رقصاں شعری پیکروں نے ان کے مخصوص شعری اسلوب کو جنم دیا ہے نیز ان پیکروں میں پائی جانے والی تخلیقیت، شدت اور عصری حسیت نے بھی قاری سے ایک مضبوط رشتہ استوار کیا ہے نیز شاعر کو بھی خود آگہی کے اس جھروکے کا دیدار کرایا ہے جو اس کے تمام تر تخلیقی سفر کو محیط ہے۔ نشتر خانقاہی کی انفرادیت اس فنکاری میں پنہاں ہے کہ وہ قطعی ذاتی، مانوس اور غیر مانوس حسی تجربات کو ایسی تخلیقی زبان میں پیش کر سکتے ہیں جس پر ان کی اپنی چھاپ ہو۔ جب وہ اپنے مخصوص مجازی اسلوب سے آراستہ اشعار پیش کرتے ہیں تو دیکھی اور ان دیکھی

صورتیں اور حالتیں، ذہانت کی ہلچل کے پس پشت سناٹے کے عمل دخل، بھیڑ میں گم ہوئی شناخت اور حد نظر تک غنیموں کے لشکر میں گھرے ہونے کا شعری اظہار بڑے ہمہ جہت اجتماعی پیکروں میں ہوتا ہے

اور بڑھ جاتی تھی بازاروں کی رونق دِن ڈھلے
گھر کے سناٹے سے گھبرا کر نکل آتے تھے لوگ

رات ہوئی پر من کی ہلچل یاروں اب بھی شانت نہیں
بازاروں کی شور مچاتی بھیڑ میں کب تک گھومو گے

ان گنت چہروں کا بحرِ بیکراں ہے اور میں
مدتیں گذری ہیں اپنے آپ کو دیکھے ہوئے

دن نکلنا تھا کہ سارے شہر میں بھگدڑ مچی
ان گنت خوابوں کے چہرے بھیڑ میں گم ہو گئے

بیچ میدان میں کب سے تنہا کھڑا سوچتا ہوں بچاؤ کا راستہ نہیں
اور حد نظر تک ہے گھیرے ہوئے ہر طرف سے غنیموں کا لشکر مجھے

دن ڈھلے سناٹے سے گھبرا کر لوگوں کے گھر سے باہر نکل آنے کے باعث بازاروں کی رونق کا بڑھ جانا ایک ایسے اجتماعی پیکر کی صورت گری کرتا ہے جس کے جلو میں زندگی کی وحشت ناک کیفیات کی چلتی پھرتی تصویروں کو دیکھا جا سکتا ہے۔ رات ہو جانے یعنی دن کی شورشوں کے ختم ہو جانے کے باوجود بھی من کی ہلچل کا شانت نہ ہونا اور بازاروں کی شور مچاتی بھیڑ سے بیزار ہو جانا بھی اجتماعی پیکر کو

مرتسم کرتا ہے۔ یہ ایسا اجتماعی پیکر ہے جو بیک وقت مخلوط پیکریت کی خصوصیات کا بھی حامل ہے۔ اس کے اجزائے تشکیل میں سمائی، حرکی اور بصری عناصر شامل ہیں۔ تیسرے شعر میں ان گنت چہروں کا بحر بیکراں، آدمی سے اس کی شناخت چھن جانے کے نوحہ کی تجسیم کرتا ہے۔ چوتھے شعر میں دن نکلتے ہی بھگدڑ مچنے اور بھیڑ میں خوابوں کے گم ہو جانے کا اجتماعی پیکر دور حاضر کی بے چہرگی، ناامیدی اور بیزاری کا مصور بیان ہے اور آخری شعر میں ہر طرف سے غنیموں کے لشکر میں گھر جانے نیز بچاؤ کی راہوں کے مسدود ہو جانے کی حالت نے حیات نو کی بے بسی، بیچارگی اور ناامیدی کو اجتماعی پیکر کی شکل میں نقش کر دیا ہے۔ یہ تمام پیکر شاعر کی فکر کی پہلو داری اور تازہ کاری کو حسن اور تخلیقی قوت کے ساتھ اجاگر کرتے ہیں۔ گویا شاعر نے حسی تجربات کے منہ میں زبان رکھ دی ہے۔ نشتر خانقاہی کی شعری فکر اور ان کے کلیدی پیکروں کی معنویت، پیچیدگی، شدت اور تازگی کا احساس صرف ان کے سمائی، مخلوط اور اجتماعی تصویری اور فنی عناصر کی بنیاد پر ہی نہیں ہوتا بلکہ دیگر ذیلی شعری پیکر بھی ان کو قوت بخشتے ہیں۔ ذیل میں مذکورہ پیکروں کو اجمالی تجزیہ کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے

**بصری پیکر**

بھولے سے کل جو آئینہ دیکھا تو ذہن میں<br>
اک منہدم مکان کا نقشہ ابھر گیا

تو نے اے شہر کے موسم وہ سماں دیکھا نہیں<br>
گھر کو جب کاغذ کے گل بوٹے لیے جاتے تھے لوگ

میں گھر بسا کے سمندر کے بیچ سویا تھا
اٹھا تو آگ کی لپٹوں میں مکاں مرا

سر پہ اک چھوٹا سا ٹکڑا گرد میں لپٹا ہوا
میں نے بچپن میں تو ایسا آسماں دیکھا نہ تھا

جاگا ہوا تھا نیند کی مدہوشیوں میں حسن
دیکھا سکوت شب بدن بولتا ہوا

آئینہ دیکھنے پر ذہن میں منہدم مکان کا نقشہ ابھرنا، پتجھڑ کے موسم میں لوگوں کا گھر کو کاغذ کے گل بوٹے لیے جانا، سمندر کے بیچ گھر بسا کر سونا اور جاگنے پر آگ کی لپٹوں کے درمیان ہونا، آسمان کو گرد میں لپٹے ہوئے ایک چھوٹے سے ٹکڑے کی شکل میں دیکھنا، نیند کی مدہوشیوں میں حسن کا جاگنا اور بدن کو بولتے ہوئے دیکھنا، ایسے محسوسات شعری ہیں جو صفحۂ بصارت پر تخلیقی تجربات کے نو بہ نو نقوش مرتسم کرتے ہیں۔

لمسی پیکر

آخری بوسے کی ٹھنڈی راکھ لس ہونٹوں پہ ہے
اب کہاں وہ سرخ انگارے جو پانی ہو گئے

آخری بوسے کی ٹھنڈی راکھ کا ہونٹوں پر ہونا اور انگاروں کا پانی ہو جانا قوت لامسہ کی مدد سے شعری تجربے کی ترسیل کرتا ہے۔ اس طرح تخلیق ہونے والا لمسی پیکر رنگ اور روشنی کی نیرنگیاں بھی اپنے دامن میں سمیٹے ہوئے ہے۔

## محسوساتی پیکر

پنہاں تھی میرے تن میں کئی سورجوں کی آنچ
لاکھوں سمندروں میں بجھایا گیا مجھے

جگمگاتے شہروں کی رونقوں کے دیوانو
سائیں سائیں کرتا ہے مجھ میں ایک خلا جیسا

بدن میں کئی سورجوں کی آنچ کا پنہاں ہونا اور اس کو لاکھوں سمندروں میں بجھایا جانا نیز شہر کی جگمگاتی رونقوں کے سبب پیدا ہونے والی دیوانگی کے ماحول میں ذات کے اندر ایک خلا کا سائیں سائیں کرنا وغیرہ ایسی اطلاعات ہیں جو شاعر کے زیرک احساس نے فراہم کی ہیں۔ یہاں استعاراتی اور علامتی پیرایے نے جذبے کی شدت اور حسی تصویر کاری نے شعری تہہ داری میں مزید اضافہ کر دیا ہے۔

## یادداشتی پیکر

سن سے اڑتے جہازوں کے اس عہد میں جانے کیوں یاد ہے وہ سفر آج بھی
دھیرے دھیرے مرے پاؤں اٹھتے ہوئے مرے تلوؤں میں دل سا دھڑکتا ہوا

سن سے اڑتے جہاروں کے دور میں کسی ایسے مخصوص سفر کو یاد کر کے جس میں پاؤں دھیرے دھیرے اٹھ رہے ہوں اور تلوؤں میں دل سا دھڑک رہا ہو، شاعر نے قرطاس یادداشت پر شعری تجربے کو بڑی خوبصورتی سے نقش کیا ہے۔ اس شعر کی استفہامیہ کیفیت نے پیکر کو مزید قوت اور اسرار سے مرصع کر دیا ہے۔

اس مطالعہ سے اندازہ ہوتا ہے کہ نشتر خانقاہی تجربات و تصورات کی

نقش گری میں تفکر و تخیل کو متعدد فنی سطحوں پر برتنے کا ہنر جانتے ہیں۔ان کے شعری پیکروں میں "میں" کی قلندرانہ شخصیت اور "خوف" کی بیکراں کیفیت کو کلیدی حیثیت حاصل ہے۔ دیگر تمام پیکر مذکورہ کلیدی پیکروں کو قوت بخشتے ہیں اور ان کی جملہ خصوصیات کو نمایاں کرتے ہیں۔اس طرح نشتر خانقاہی کی غزل کے حسن، معنویت، داخلی رمزیت کے نقوش نہ صرف روشن ہوتے ہیں بلکہ اپنے ہونے کا جواز بھی فراہم کرتے ہیں۔



# مخمور سعیدی

مخمور سعیدی ایک ایسے تراہے پر نظر آتے ہیں جہاں روایت، ترقی پسندی، اور جدیدیت تینوں رویے باہم پیوست ہو جاتے ہیں۔ وہ اس تہذیبی تسلسل سے انکار نہیں کرتے جو صدیوں کی ادبی روایات کا حصہ ہے۔ اسی لیے ان کے یہاں پرانی کھیتی مٹی میں اپنی جڑیں تلاش کرنے کے عمل کی نشاندہی کی جاسکتی ہے۔ ہیئت و اسلوب کے نقطۂ نظر سے جو مثبت تجربات ترقی پسندی کے پرچم تلے وجود میں آئے، مخمور سعیدی کے شعری تجربات میں ان کا اثر بھی موجود ہے اور یہ بھی حقیقت ہے کہ جدیدیت ان کے لیے تخلیقی سچائی کا دوسرا نام ہے۔ وہ ذات کی تخلیقی وسعتوں میں جب کائناتی تحرک کا احساس کرتے ہیں تو ان کی شعری انفرادیت افراد کے درمیان ایک ایسا آئینہ آویزاں کردیتی ہے جو ان کی شاعری بطور خاص غزل کی سطح پر پیدا ہونے والے تنوع سے ہمارا تعارف کراتی ہے۔

مخمور سعیدی کے چار شعری مجموعوں "گفتنی" "آواز کا جسم"، "واحد متکلم"، اور " آتے جاتے لمحوں کی صدا" کے ناموں پر غور کیجئے تو اس امر کا احساس ہوتا ہے کہ موصوف کہ حس سماع سے خصوصی ربط ہے چونکہ یہ چاروں نام قوت سامعہ کو متحرک کرتے ہیں لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ ان کی غزل میں سماعی پیکروں کے بجائے بصری اور حرکی پیکر بکثرت سامنے آتے ہیں۔ اس کا سبب

غالباً یہ ہے کہ وہ "سفر" کو زندگی کا بہترین استعارہ تصور کرتے ہیں۔ یہی سفر روایت سے ترقی پسندی اور ترقی پسندی سے جدیدیت کے شعری رجحان تک ان کی رسائی کا وسیلہ ہے اور یہی سفر ایک ایسا سرچشمہ بن جاتا ہے جو حرکی قوت، بصری صلاحیت، ذوق تجسّس اور تخلیقی آزادی کے تصور کو ان کی شعری سرحدوں سے ہمکنار کرتا ہے۔

جب شاعر آزادانہ مزاج اور طبعی تجسّس کے پر پرواز پر سفر کرتا ہے تو وہ خوشی بلکہ سرخوشی نیز نئی نئی حیرتوں سے دوچار ہوتا ہے۔ وہ راہ میں آنے والی رکاوٹوں، خطروں اور مشکلات کے نتیجے میں پیدا ہونے والے کرب کو شدت کے ساتھ محسوس کرتا ہے۔ مخمور سعیدی جب اپنے سفر پسند الفاظ مثلاً رہ گذر، ہمسفر، شناور، غبار راہ، موج بلاخیز، سفینۂ رواں، تیز گام کارواں، بادباں اور کشتی موج رواں وغیرہ کو اپنے بنیادی استعارے "سفر" کے ساتھ تلازماتی رنگ میں استعمال کرتے ہیں تو سفر کی دلنوازی، خوفناکی، دوڑتے بھاگتے لمحوں کی رقابت، خود شناس تنہائی، لمحوں کا تعاقب اور راہ کے اپنے آغاز کی طرف مڑ جانے کی حرکی تاثیر، حیرت و مسرت کی کیفیت اور خطروں سے پیدا شدہ کرب کی تجسیم خود بخود ہو جاتی ہے

بادباں تیرا ہے تیز ہوا کی چادر
کشتی موج رواں پر ہو سفر پانی کا

تو شناور ہی سہی وقت کے طوفانوں کا
تندی موج بلاخیز سے ڈر پانی میں

نہ رستہ نہ کوئی ڈگر ہے یہاں
مگر سب کی قسمت سفر ہے یہاں

مخمور کیسی راہ تھی ہم جس پہ چل پڑے
آئی تھی جس طرف سے اسی سمت پھر گئی

دل نہ ٹھہرا کسی عالم میں کہ ہم نے تا عمر
دوڑتے بھاگتے لمحوں کی رقابت کی ہے

راہِ خود شناسی میں ہمسفر کہاں کوئی
کررہا ہوں طے کب سے یہ کٹھن سفر تنہا

زندگی کے ساتھ چلنا اس قدر آساں نہیں
اڑتے لمحوں کا تعاقب اس میں شامل ہے میاں

میں اکیلا تو نہیں اپنے سفر میں مخمور
ہمسفر دل ہے نظر راہ نما ہے میری

کس لپکتے ہوئے سایے کے تعاقب میں ہوں میں
مڑ کے دیکھے نہ کسی موڑ پہ پل بھر ٹھہرے

ان اشعار کے حرکی پیکر، حرکت اور تغیر سے شاعر کے ذہنی ربط کا سراغ دیتے ہیں اور نئی زندگی کی پیچیدگی، بے سمتی، تیز رفتاری، برق رفتاری اور تنہائی کے ساتھ ان تمام چیزوں کے زیر اثر نمودار ہونے والے خوف کو بھی مجسم کرتے ہیں۔ مخمور سعیدی نے اپنے تخلیقی سفر کی وساطت سے زندگی کے سفر کے شعری اظہار میں قوت باصرہ سے خاص طور پر کیا کام لیا ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ سفر کرنے والا دوسرے حواس کو نسبتاً کم اور باصرہ کو بکثرت بروئے کار لاتا ہے۔ مخمور

سعیدی کے یہاں بصری پیکروں کا ایک ایسا معنی خیز سلسلہ نظر آتا ہے جو عصری زندگی کی سفاکی، محرومی اور ناآسودگی کو مرتسم کرتا ہے اور زندگی کے جمالیاتی مناظر سے شاعر کے جذباتی لگاؤ کا ثبوت بھی فراہم کرتا ہے۔ آگ اور روشنی کے استعاراتی اور علامتی طریقہ استعمال میں ان کی بصری پیکر تراشی میں خصوصی کردار عطا کیا ہے۔ مثال کے طور پر ذیل کے اشعار دیکھیے

میرے جلتے گھر کی نشانی بس یہی ہوگی
جہاں اس شہر میں تم روشنی دیکھو چلے آنا

جگ مگ کرتی ساری بستی آج دھوئیں کی دلدل ہے
شعلہ بکف اندھی آندھی نے چاروں طرف پھیلائی آگ

خوابوں کی بستیوں میں جو جگمگا رہا تھا
ڈوبے سیاہیوں میں اس گھر کے بام و در بھی

پلک بھی جھپکتے ہو مخمور کیوں
تماشا بہت مختصر ہے یہاں

گو دن چڑھا فصیل شب تار گر گئی
اب زندگی کچھ اور اندھیروں میں گھر گئی

خیالوں پر سر شام اس کے سائے پھیل جاتے ہیں
نگاہوں میں چمک اٹھتا ہے پر تو صبح دم اس کا

اس کے آنے کی خبر سن کے دیار جاں میں
خون دل سے درودیوار کی زینت کی ہے

مخمور سعیدی کے بصری پیکروں میں اداسی، محزونی اور طنز میں ڈوبا ہوا جو کرب نظر آتا ہے اس کا سلسلہ ان کی ذات سے ہوتا ہوا عہد حاضر کے آشوب ولہتا تک پہنچتا ہے۔ آگ کا لفظ ان کے یہاں ایک تخلیقی استعارے کی شکل میں ابھرتا ہے۔ روشنی، تاریکی اور دھوئیں سے ان کی ذاتی محرومی اور درد سے ان کے گہرے رشتے کا اندازہ ہوتا ہے لیکن یہی پر آشوب زندگی جلتے ہوئے گھر، دھوئیں کی دلدل اور سیاہیوں میں ڈوبے ہوئے بام ودر سے دور کچھ ایسے لمحات بھی فراہم کرتی ہے جو ہر شام خیالوں کی وسیع وعریض فضاؤں پر محبوب کی یادوں کے سایوں کو پھیلا دیتے ہیں۔ ہر صبح نگاہ میں اس کے پرتو کی چمک بھر دیتے ہیں اور اس کی آمد کی خبر پر دیار جاں کے درودیوار کی رونق اور رنگ آمیزی کے لیے خون دل بھی صرف کرتے ہیں۔ دراصل یہی وہ مقام ہے جہاں مخمور سعیدی غزل کے حوالے سے اپنی منفرد سوچ کے نقوش ثبت کرتے ہیں۔ اگر ان کے پیکروں میں زندگی کی تمام تر کرہناکی، پیچیدگی، سیماب صفتی اور ازلی تنہائی کے خاکے حسرت کے ساتھ ابھرتے ہیں تو کم کم ہی سہی لیکن زندگی کی حزنیہ رومان انگیزی اور سرشاری وشادابی کی تصویریں بھی اپنے گہرے نقوش چھوڑتی ہیں۔ حقیقتاً شاعر کا یہی طرز وفکر اس کو زمانے کی سفاکیوں اور چیرہ دستیوں میں گھرے ہونے کے باوجود زندگی کرنے کی قوت سے سرفراز کرتا ہے۔

مخمور سعیدی کے شعری مجموعوں کے ناموں کے حوالوں سے پیشتر عرض کیا جاچکا ہے کہ موصوف کو قوت سامعہ سے خصوصی تعلق ہے۔ چنانچہ شعری پیکر تراشی میں سماعت کے عمل سے مرتب ہونے والے تاثرات کی

خصوصی اہمیت ہے۔ خامشی سے ہمکلامی، لمحوں کی گفتگو، صدیوں کی داستان، دیار خامشی سے آتی ہوئی آواز، صنم خانوں سے اذاں کا بلند ہونا وغیرہ، زبان کا ایسا مجازی استعمال ہے جو ان کے سماعی پیکروں کی بنیاد بنتا ہے

صنم خانوں سے آواز اذاں آنے لگی مجھ کو
سنا ہے میں نے جب چرچا سر صحن حرم اس کا

دیار خامشی میں کوئی رہ رہ کر بلاتا ہے
ہمیں مخمور اک دن ہے اسی آواز پر جانا

پتھروں سے صدا سنی میری
خامشی مجھ سے ہم کلام ہوئی

مخمور غور سے سن لمحوں کی گفتگو کو
صدیوں کی داستاں ہے اک حرف مختصر میں

ان اشعار میں صورت پذیر ہونے والے پیکروں میں گفتنی کیفیات کو محسوس کیا جاسکتا ہے، آواز کے جسم کو بھی دیکھا جاسکتا ہے، واحد متکلم سے ہمکلام بھی ہوا جاسکتا ہے اور آتے جاتے لمحوں کی صدا بھی بخوبی سنی جاسکتی ہے یعنی سماعت کی وہ تمام گلکاریاں جو شاعر کی شخصیت اور زندگی سے متعلق اس کے شعور نیز معاشرے کے مخفی گوشوں کی عکاسی کرتی ہیں وہ تمام ان سماعی پیکروں میں موجود ہیں۔

مخمور سعیدی کی غزل میں حرکی، بصری اور سماعی پیکروں کی طرف مرکب پیکر بھی خاصی اہمیت کے حامل نظر آتے ہیں۔ ان کے ایسے اشعار پر بھی

نظر ڈالی جائے جن میں مختلف حسی پیکر ایک دوسرے کے شانہ بہ شانہ یا ایک دوسرے میں پیوست نظر آتے ہیں

کہیں شعلوں میں اس کا عکس رنگیں پھول سا مہکے
کہیں آئینہ بن جاتے ہیں پتھر کے صنم اس کا

سہانے موسموں کی یاد سکھلایا تجھے کس نے
افق پر دیدہ و دل کے دھنک بن کر بکھر جائیں

کہیں ستاروں کی زر فشانی کہیں شگوفے مہک رہے ہیں
رگوں میں تیری لہو ہے جب تک یہ سارے منظر چمک رہے ہیں

جانے کن بیتے دنوں کی یاد کا جھونکا ہے جو
آ کے راتوں میں مری تنہائیاں مہکائے ہے

مخمور سعیدی نے بصری، سماعی اور حرکی وسایلِ احساس کی بنیادی پر منقسم اور منفرد انداز کی پیکر تراشی کی ہے اور ان تمام حسوں کے بیک وقت استعمال کے ذریعہ مخلوط پیکر بھی تراشے ہیں۔ انھوں نے جہاں کہیں ایک سے زیادہ حواس کو بیک وقت متحرک کرنے کا جادو جگایا ہے وہاں شعر کی تہہ داری اور کثیر الجہتی قابلِ دید بھی ہے اور قابلِ داد بھی۔ مندرجہ بالا سلسلہ کے پہلے شعر میں شعلوں میں محبوب کے عکس رنگین کا پھولوں کی طرح مہکنا اور پتھر کے صنم کا آئینہ بن جانا بصری اور شامی حواس کو متحرک کرتا ہے۔ دوسرے شعر میں سہانے موسموں کی یادداشتی پیکر کی تشکیل کرتی ہے اور دھنک بن کر بکھر جانا حسِ بصارت کی نمائندگی کرتا

ہے۔ تیسرے شعر میں انھوں نے ستاروں کی زر فشانی اور لہو سے منظروں کا چمکنا بصری پیکر کو ابھارنے کے لیے اور شگوفوں کا مہکنا شامی پیکر کو نمایاں کرنے کے لیے استعمال کیا ہے۔ آخری شعر میں بیتے دنوں کی یاد کے جھونکوں سے تنہائیوں کا مہکنا یادداشتی اور شامی تصویریں مرتسم کرتا ہے۔ ان پیکروں کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ جب مختلف حسی پیکر اختلاطی سطح پر جلوہ سامانی کرتے ہیں تو معانی کے نقوش مزید گہرے ہو جاتے ہیں اور جب ایک دوسرے میں مدغم ہو جاتے ہیں تو مختلف حواس انسانی میں ایک مخصوص ربط پیدا کر دیتے ہیں جس سے شعر میں ہمہ پہلو معنویت کا جادو جاگ اٹھتا ہے۔

مخمور سعیدی کے تجربات و مشاہدات ان کی شاعرانہ زبان کے بنیادی الفاظ اور ان کے تلازمات کے ساتھ سیال ہو کر پورے شعر میں پھیل جاتے ہیں۔ اسی لیے ان کی غزل میں رنگارنگ اور متحرک تصویریں نظر آتی ہیں لیکن کہیں کہیں ان کے پیکروں میں استعاراتی اور علامتی پراسراریت کی جگہ تشبیہی شفافیت نے لے لی ہے۔ ایسے مقام پر شعر سپاٹ ہو گیا ہے اور تہہ داری مفقود ہو گئی ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ مخمور سعیدی حواس خمسہ میں سے صرف بصری اور سماعی حواس کو کثرت کے ساتھ استعمال کرتے ہیں۔ ان کی غزل میں شامی، ذوقی اور لمسی پیکر کم سے کم ہوتے ہیں۔ ان کے شعری پیکروں میں اہم اور کلیدی حیثیت کے مالک صرف حرکی پیکر ہیں جو زندگی کے تحرک اور تغیر سے ان کے تعلق اور فکری ربط کے آئینہ دار ہیں۔



# محمد علوی

محمد علوی کی غزل کا اسلوب بہت سیدھا سادہ ہے۔ کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ ان کی شاعری فکر سے عاری ہے۔ اگر بو جھل اور دور از کار فلسفہ طرازی کو ہی فکر کا نام دیا جاسکتا ہے تو محمد علوی کی شاعری یقیناً فکر سے عاری ہے اور اگر روز مرہ کے عام مسائل پر سیدھے سچے انداز میں غور کرنا فکر کے ذیل میں آتا ہے تو محمد علوی کی شاعری (غزل) فکر سے عاری نہیں ہو سکتی۔ مسئلہ دراصل یہ ہے کہ علوی سے کہیں زیادہ اور اعلی فکر کا مظاہرہ ان کے نقادوں نے کیا ہے۔ کسی نے غالب کے سہل ممتنع کی تعریف کو ان کے کلام پر چسپاں کر دیا اور کہا کہ علوی کی شاعری بظاہر بہت سہل، سادہ اور آسان ہے لیکن بباطن اس درجہ پیچیدہ، دشوار طلب اور انوکھی ہے کہ اس پر کمند ڈالنے کی جستجو میں آنکھ کا تل لہو کی دھار بن جاتا ہے۔ کسی نے عرفی کی شاعری پر اظہار خیال کرتے ہوئے بودلیئر، سارتر، ہومر اور نجانے کتنے ہی امپورٹڈ فنکاروں کے حوالے سے بات کی ہے۔ کسی نے فرمایا کہ رلکے (RILKE) کی طرح علوی کو اس معصومیت کا تحفظ مقصود ہے جو آج کے آہنی اور ایٹمی عہد میں ریاکاری اور عیاری، قوت، سیاست اور وحشت ناک ہوشمندی کی زد میں ہے۔ ان ناقدوں کی ادبی باخبری اور علمیت و قابلیت سے تو عام قاری مرعوب ہو جاتا ہے لیکن جب ان کے کھینچے ہوئے پیمانے پر شاعری کو پرکھا

جاتا ہے تو لوگوں کو بیچارے شاعر سے مختلف قسم کی شکایتیں پیدا ہو جاتی ہیں۔ یہ شکایتیں اس قدر مختلف ہو جاتی ہیں جتنی نقادوں کی آراء۔ اس حالت میں شاعر کی حیثیت ''بے چارے'' سے زیادہ کچھ نہیں ہوتی۔ دراصل ایسے نام نہاد نقادوں نے اردو تنقید کا رشتہ معروضیت کے بجائے مدح سرائی سے قائم کر دیا ہے جس کا خمیازہ شاعر کو بھگتنا پڑتا ہے۔ علوی کے بارے میں محمود ایاز نے لکھا ہے

> ''وہ (علوی) ایک بچے کی طرح شاعری کرتے ہیں۔ ان کا چیزوں کو دیکھنے کا انداز ایسا ہے جیسے ہر چیز پہلی بار دیکھ رہے ہوں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے کلام میں مشاہدے کی تازگی اور احساس کی سادگی کے ساتھ ایک تحیر کی کیفیت ملتی ہے۔ علوی دراصل آنکھ اور احساس کے شاعر ہیں۔''۲۴

واقعہ ہے کہ محمد علوی کی غزل بصری پیکروں کا نگار خانہ معلوم ہوتی ہے۔ یوں تو ان کے یہاں سماعی، حرکی اور شامی پیکر بھی نمودار ہوتے ہیں لیکن اس جملے کی صداقت تک اگر دسترس حاصل کی جائے کہ پیکر تراشی شاعر کے تجربات و مشاہدات کا عطر ہوتی ہے تو حقیقت یہ ہے کہ اس عطر کی خوشبو محمد علوی کے بصری پیکروں میں بخوبی محسوس کی جا سکتی ہے۔ اس کے برعکس وزیر آغا نے ایک جگہ اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ علوی کے یہاں باصرہ سے کہیں زیادہ سامعہ کی کارفرمائی ہے۔ ان کے یہاں ''چاپ'' کو خاص اہمیت حاصل ہے لیکن یہ بات ان کی نظموں کے حوالے سے کہی گئی ہے۔ ان کی غزلیہ شاعری پر باصرہ ہی کی حکمرانی ہے۔ محسوس ہوتا ہے کہ محمد علوی اور ان کی کائنات کے مابین باصرہ نے مرکزی کردار ادا کیا ہے

سامنے دیوار پر کچھ داغ تھے
غور سے دیکھا تو چہرے ہوگئے

دور تک بیکار سی ایک دوپہر
اک پرندہ بے سبب اڑتا ہوا

اتار پھینکوں بدن سے پھٹی پرانی قمیض
بدن قمیص سے بڑھ کر کٹا پھٹا دیکھوں

نئے سفر میں بھی دیکھ لینا
پرانے منظر دکھائی دیں گے

خواب میں دیکھ کے خود کو علوی
ایسا لگتا ہے کہ ہاں ہوں میں بھی

رات آئی تو چاند سا چہرہ
لے کے شراب آنکھوں میں

پہلی بوند گری ہوگی
پھر آنگن دریا ہوگا

ایک گلدان سا گھر اور اس میں
ایک پھولوں سے لدی ٹہنی ہے

دیکھتا ہوں تو عجب لگتا ہے
ساڑی پہنی کہ نہیں پہنی ہے

دیواروں کے داغوں کا چہرہ بن جانا، پھٹی پرانی قمیض کے اتارنے پر بدن کا اس سے زیادہ کٹا پھٹا ہونا،، نئے سفر میں پرانے منظروں کا دکھائی دینا، خواب میں خود کو دیکھ کر اپنے وجود کا یقین ہونا، پہلی بوند کے گرنے کے بعد آنگن کا دریا ہو جانا، رات کے آنے پر چاند سے چہرہ کا آنکھوں میں شراب لے کر آنا، گلدان سے گھر میں ایک پھولوں سے لدی ٹہنی کا ہونا اور کسی کے ساڑی کے زیب تن کیے ہونے کے باوجود عریانی و بے لباسی کا گمان ہونا وغیرہ علوی کی آنکھ ہی کے کرشمے ہیں۔ غور سے دیکھا جائے تو یہی کیفیت ان کی تمام شاعری میں نظر آتی ہے۔ ان تمام پیکروں کی خوبی یہ ہے کہ ان میں بے ساختگی اور معروضیت کا احساس ہوتا ہے جو شعری تجربہ کی ندرت اور تازگی کے ساتھ شاعر کے زاویہ نگاہ کی انفرادیت کو بھی نمایاں کرتی ہے جس طرح فکری بلندی، پر تخیل شعور اور جذباتی و خلاقی زرخیزی کی آنچ شعر کو کندن بنا دیتی ہے اسی طرح کسی واقعہ، تجربے اور مشاہدے کو فنی پشمینہ میں ملفوف کیے بغیر بالکل معروضی طور پر (سہل ممتنع کی پرکاری کے ساتھ) پیش کیا جا سکتا ہے۔ یہ کام بظاہر آسان ہے لیکن حقیقتاً مشکل ہے البتہ اس طرز پیش کش میں بعض اوقات شعر کے سپاٹ ہو جانے یا محض کھلنڈرے پن کی تصویر بن جانے کا خدشہ رہتا ہے کسی حد تک شعر کی یہی سپاٹ فضا اور مذکورہ کھلنڈرا پن علوی کی غزلوں میں بھی نظر آتا ہے۔

پیشتر عرض کیا گیا ہے کہ محمد علوی نے حرکت و تغیر کے محسوسات نیز سامعہ اور شامہ کی راہ سے حاصل ہونے والے تجربات کی بنیاد پر نئے نئے رنگوں اور زاویوں سے بھی اپنے تخلیقی عمل کو متعارف کرایا ہے۔ چنانچہ ان کی غزل میں حرکی، سماعی اور شامی پیکروں کی نشاندہی بھی کی جا سکتی ہے

**حرکی پیکر**

مہینے وہی دوڑتے بھاگتے
وہی سال صدیاں مناتے ہوئے

میں نوحہ گر ہوں بھٹکتے ہوئے قبیلوں کا
اجڑتے شہر کی گرتی ہوئی فصیلوں کا

دھڑکنوں سے کچھ پتہ چلتا نہیں
کون ہے دل میں سفر کرتا ہوا

کتاب اٹھاؤں تو لفظوں میں کھلبلی مچ جائے
قلم اٹھاؤں تو کاغذ کو پھیلتا دیکھوں

ان اشعار میں دوڑنا، بھاگنا، بھٹکنا، گرنا، سفر کرنا، کھلبلی مچنا اور پھیلنا وغیرہ حرکات و افعال محمد علوی کی شعری بساط پر چلتی پھرتی ہوئی تصویروں کا دیدار کراتے ہیں جب وہ مشاہدے اور تحرک کے احساس کو ایک وحدت میں حل کرتے ہیں تو حرکت و تغیر کا عمل اور رد عمل حرکی تاثر کے ساتھ تحیر کی کیفیت کو نمایاں کرتا ہے۔

**سماعی پیکر**

دور کی آواز دل میں آرہی تھی پے بہ پے
شور تھا کانوں میں میرے پاؤں کی زنجیر کا

شہر میں کان ترستے ہی رہے
چہچہے ہم نے سنے جنگل میں

ایک اک شاخ زباں ہو جائے
کوئی آواز تو دے جنگل میں

پاؤں کی زنجیر کے شور سے کانوں میں پہنچنے کے سبب دل میں دور کی آواز کا پے بہ پے آنا، شہر میں کانوں کا ترسنا اور جنگل میں چیچہوں کا سننا نیز جنگل کے سکوت کو آواز کے لمس سے آشنا کرنے پر ہر ایک شاخ کا زبان بن جانا ایسا سماعت نامہ ہے جو صوتی نگارشوں اور شعری ندرتوں کے مظاہر سے سجا ہوا ہے۔

**شامّی پیکر**

یہ سب تیری مہکی ہوئی زلفوں کا کرم ہے
اک سانس میں اک عمر کا دکھ بھول گیا ہوں

آخری سانس مہک جائے گی
ان کے دامن کی ہوا دی جائے

پھر صبا سوئے چمن آنے لگی
بوئے گل زنجیر پہنانے لگی

زلفوں کی مہک کی بنیاد پر ایک سانس میں ایک عمر کا غم بھول جانا، محبوب کے دامن کی ہوا سے آخری سانس تک کا مہک جانا اور صبا کے سوئے چمن آنے سے بوئے گل کے ذریعہ زنجیر پہنانے کا عمل شاعری کی تخلیقی ساعتوں میں شامہ کی فنکارانہ شمولیت کا اظہار کرتا ہے لیکن یہاں مندرجہ بالا حرکی، سماعی اور شامی پیکروں کے تجزیہ سے یہ اندازہ بخوبی لگایا جاسکتا ہے کہ محمد علوی کی غزل میں باصرہ کو متحرک کرنے کا رجحان دیگر مذکورہ حسوں کی بہ نسبت کہیں زیادہ نمایاں

ہے۔ اشیاء و کائنات کو نئے زاویہ سے "دیکھنے" کے سبب ان کے موضوعات میں ندرت اور انفرادیت پیدا ہو گئی ہے۔ ان کی غزلوں میں اسکول کے لڑتے ہوئے بچے، شہر، محلہ، گلی، گھر، دوست، دشمن، عورت، لڑکی، ساڑی، بلاؤز، بندر اور کبوتر جیسی متعدد عام علامتیں بار بار استعمال ہوتی ہیں۔ یہ تمام چیزیں اپنی زمین اور اپنے معاشرے سے شاعر کے خاص تعلق کو ظاہر کرتی ہیں اور اس کے تجربات کی سادگی و صداقت پر بھی دلالت کرتی ہیں لیکن ساتھ ہی شاعر کے شعری کینوس کی محدود وسعتوں کی طرف بھی اشارہ کرتی ہیں۔

محمد علوی اپنے شعری موضوعات اور پیکروں کے جھروکوں سے کبھی ایک عام آدمی کی طرح جھانکتے ہوئے، کبھی ایک کھلنڈرے کی طرح گذرتے ہوئے، کبھی ہلکے پھلکے انداز میں سوچتے ہوئے اور کبھی کبھی گہرائی کے ساتھ سوچتے ہوئے بھی نظر آتے ہیں۔ ان کی پیکر تراشی کی سطح بھی اسی طرح ہلکی پھلکی ہے جس طرح ان کے شعری تجربات کی سطح۔



# ندا فاضلی

ندا فاضلی اپنی غزل کے حوالے سے ایک ایسے شاعر کی شکل میں ابھرتے ہیں جو زندگی کے مظاہر میں مٹی کے بھولے پن، پچّوں کی شرارت، گاؤں کی گھریلو زندگی اور اس کی کھلی کھلی فضا، شفافیت اور کھلتے ہوئے چہروں کی معصوم مسکراہٹ کا متلاشی ہے۔ ان کی غزل میں جذبے کا گداز اور جمالیاتی ادراک کی مدد سے جو تصویریں ابھرتی ہیں وہ مذکورہ تخلیقی تجسس کو بنیاد فراہم کرتے ہیں لیکن ان کی ذرا بعد کی غزلوں میں ایک دوسری تخلیقی لہر بھی نظر آنے لگتی ہے جس کے تحت انھوں نے ہم عصر موضوعات کو آج کے انسان کے اطوار و احوال اور افعال و اعمال کے حوالے سے سمجھنے کی کوشش کی ہے چنانچہ ابتدائی سیر چشمی کی فضا یہاں تشکیک، مایوسی، تنہائی، منافقت سفاکی اور انسانی زندگی نیز دنیاوی بے ثباتی سے متعلق تجربات اور ان کے رد عمل سے پیدا ہونے والے شاعرانہ طنز میں بدل جاتی ہے۔ ان تمام چیزوں کا اندازہ ندا فاضلی کے شعری پیکروں کے مطالعے سے باآسانی کیا جاسکتا ہے۔ وہ جب خارجی حقائق کو اپنی اندرونی کیفیات کا متبادل بناتے ہیں یعنی شعر میں ان کا اظہار خارجی حوالوں سے کرتے ہیں تو تقلیب و انعکاس کا یہ عمل ایسے متعدد پیکروں کو جنم دیتا ہے جو حسیات کے ساتھ دیگر مختلف تجربات و کیفیات کی طرف بھی اشارہ کرتے ہیں۔

یوں تو ندا فاضلی نے اپنے بصری ادراک کی تصویر ساز صلاحیت کا مظاہرہ بکثرت کیا ہے لیکن ان کی شعری سطح پر یادداشتی، محسوساتی، سماعی اور اجتماعی پیکر بھی جگمگاتے ہیں۔ لوا چند ایسے اشعار پیش کیے جاتے ہیں جن کی بنیاد پر ان کی بصری پیکر تراشی کا مطالعہ کیا جا سکتا ہے

منی کی بھولی باتوں سی چھٹکی تاروں کی کلیاں
پپّو کی خاموش شرارت سا چھپ چھپ کر ابھرا چاند

شیشے سا ڈھلا چوکا موتی سے چنے برتن
کھلتا ہوا ایک چہرہ ہنستے ہوئے سو درپن

بچوں سی ہمکتی شب گیندوں سے اچھلتے دل
چہروں سی ڈھلی خوشیاں زلفوں سی کھلی الجھن

مسجدوں میں سجدوں کی مشعلیں ہوئیں روشن
بے چراغ گلیوں میں کھیلتا خدا دیکھو

کہیں نہیں کوئی سورج دھواں دھواں ہے فضا
خود اپنے آپ سے باہر نکل سکو تو چلو

ایک سے ہوگئے موسم ہوں کہ چہرے سارے
میری آنکھوں سے کہیں کھو گیا منظر میرا

اچھی بھلی تھی دور سے جب پاس آئی کھو گئی
جس میں نہ کچھ آئے نظر وہ روشنی ہے زندگی

ان اشعار میں تاروں کی کلیوں کا، منی کی پھول جیسی باتوں کی طرح چھنکنا، طلوع مہتاب کا بپو کی شرارت کی مثال بن جانا، چوکے کا شیشے کی طرح شفاف ہونا، برتنو ں کا موتیوں کی طرح چنا ہوا ہونا، ایک چہرے کا کھلنا اور سودرپنوں کا مسکرانا، شب کا جگنوؤں کی طرح ہمکنا، دل کا گیندوں کی طرح اچھلنا، خوشبوؤں کا چہروں کی مانند دھلا دھلا ہونا، الجھنوں کا زلفوں کے اندار میں کھلا ہوا ہونا، مسجدوں میں سجدوں کی مشعلوں کا روشن ہونا، بے چراغ گلیوں میں خدا کا کھیلنا، ایک بھی سورج کے نہ ہونے کی وجہ سے فضا کا دھواں دھواں ہونا، لوگوں کا اپنے آپ میں سمٹے ہوئے ہونا، سارے چہروں اور موسموں کا ایک جیسا ہو جانا، آنکھوں سے منظر کا کھو جانا اور زندگی کا اس روشنی کے مانند ہونا جو دور سے اچھی لگتی ہے اور قریب آکر کھو جاتی ہے۔ یہ تمام مناظر ایسی معنیاتی جہات کو روشن کرتے ہیں جو شاعر کے اندرون کو پڑھنے اور سننے والے کے ذہن کے کینوس پر تصاویر کی شکل میں نقش کرتی ہے۔ شاعر کی آنکھ جب ارض و سماں کی معنی خیز اور پر پیچ وسعتوں کا جائزہ لیتی ہے تو رنگ و بو سے لبریز معصومیت، کیف و نشاط، غم و اندوہ، داخلی انتشار، تنہائی اور طنز و تشکیک سے گھری ہوئی انسانیت نیز ان تمام کیفیات کے رد عمل کے طور پر نمودار ہونے والی سہمی سہمی حیرت اس کے یہاں تخلیقی محرک کی حیثیت اختیار کر لیتی ہے۔ ندا فاضلی خواہ قوت یادداشت کے ذریعہ پیکر تراشی کریں خواہ قوت سماعت یا محسوسات و تاثرات کی بنیاد پر اپنے تجربات و مشاہدات کو مجسم کریں مذکورہ تخلیقی محرک ہر سطح اور ہر سمت میں ان کا شریک کار رہتا ہے۔ وہ جب انسانوں کے بے کراں ہجوم میں فرد کی تنہائی کے احساس کو شعری جامہ پہناتے ہیں تو اجتماعی پیکر شعری کی سطح پر اس طرح نمودار ہوتا ہے

ہر طرف ہر جگہ بے شمار آدمی
پھر بھی تنہائیوں کا شکار آدمی

اس شعر میں ایک ایسے اجتماعی پیکر کی تشکیل ہوئی ہے جس کی روشنی میں اقدار کی شکست، آدمی کی خود پسندی اور خود مرکزیت کا بخوبی اندازہ کیا جا سکتا ہے اس طرح ذیل کے شعر نے تنہائی کی تصویر بساطِ سماعت پر کھینچ دی ہے

کوئی تنہائی اب نہیں تنہا
ہر خموشی پکار جیسی ہے

ہر خموشی کا پکار میں بدل جانا اور کسی تنہائی کا تنہا نہ رہنا ایسے ماعی پیکر کی تجسیم کرتا ہے جو تنہائی کے احساس کو مزید گہرائی عطا کرتا ہے۔

ندا فاضلی کی پیکر تراشی میں قوت یادداشت نے بہت نمایاں کردار ادا کیا ہے۔ یہ کردار ان کے جمالیاتی ادراک، رومانی احساس اور کمند تخیل کی نہایت رسا ہونے سے عبارت ہے۔ ان کی رومانیت اور تخیل کی پرواز کا اندازہ ذیل کے یادداشتی پیکروں سے لگایا جاسکتا ہے

جب بھی کسی نگاہ نے موسم سجائے ہیں
تیرے لبوں کے پھول بہت یاد آئے ہیں

تم سے چھٹ کر بھی تمہیں بھولنا آساں نہ تھا
تم کو ہی یاد کیا تم کو بھلانے کے لیے

اس سستی سے چھٹ کریوں تو ہر چہرے کو یاد کیا
جس سے تھوڑی سی ان بن تھی وہ اکثر یاد آتا ہے

شام کا دھندلکا ہے یا اداس ممتا ہے
بھولی بسری یادوں سے پھوٹتی دعا دیکھوں

پہلے شعر میں کسی نگاہ کے موسم سجانے پر محبوب کے لبوں کے پھولوں کو یاد کر کے حسن تناسی لور محبت کے جذبے کو مجسم کیا گیا ہے۔ دوسرے شعر میں دوری کے باوجود بھی محبوب کو فراموش نہ کرپانے بلکہ اس کو بھلانے کے لیے اسی کو یاد کرنے کا اعتراف کر کے رشتہ محبت کی مضبوطی اور ہجر کی کیفیت کے افزوں ہو جانے کی یادداشتی تصویر خلق کی گئی ہے۔ تیسرے شعر میں انسانی جبلت کے اس زاویہ کو ابھارا گیا ہے جس کے تحت دور ہو جانے پر ہم نفسوں کے یاد آجانے اور نفرتوں کے ماند پڑ جانے یا انسیت میں بدل جانے کی کیفیت نمایاں ہوتی ہے اور آخری شعر میں بھولی بسری یادوں سے دعا کا پھوٹنا، ممتا کے تصور کو جسم عطا کرتا ہے اور شام کا دھندلکا اداسی کی کیفیت کی عکاسی کرتا ہے۔ ان اشعار کے حوالے سے کہا جاسکتا ہے کہ "یاد" ندا فاضلی کی پیکر تراشی میں ایک اہم عنصر کی حیثیت رکھتی ہے۔

ندا فاضلی نے انسانی اطوار و اعمال کو بہت گہرائی کے ساتھ محسوس کیا ہے اور پردۂ احساس پر مرتسم ہونے والی پرچھائیوں کو بعض مظاہر اور ذاتی اندرونی کیفیات کے حوالے سے اپنے محسوساتی شعری پیکروں میں بڑی خوبی کے ساتھ منعکس کیا ہے۔ ان پیکروں میں انسانی طرز عمل اور طرز فکر کے اظہار کے لیے اکثر اوقات "میں" کے کردار نے نمایاں حصہ لیا ہے

رستے میں وہ ملا تھا میں بچ کر گذر گیا
اس کی پھٹی قمیض مرے ساتھ ہو گئی

یہاں کسی کو کوئی راستہ نہیں دیتا
مجھے گرا کے اگر تم سنبھل سکو تو چلو

رشتوں کے نام وقت کے چہرے بدل گئے
اب کیا بتائیں کس کو کہاں چھوڑ آئیں ہیں

تجھ کو رخصت تو کیا تھا مجھے معلوم نہ تھا
سارا گھر لے گیا گھر چھوڑ کے جانے والا

ان شعروں میں رستے میں ملنے والے کی حالت زار کو دیکھ کر بچنا اور اس کی شخصیت کے بجائے اس کی پھٹی ہوئی قمیص کے عکس کا ذہن میں رہ جانا، راستہ دینے کے بجائے دوسروں کو گرا کر راستہ بنانے کی بات کہنا، وقت کے ساتھ رشتوں کی شناخت کا گم ہو جانا اور گھر چھوڑ کر جانے والے کا سارے گھر کو اپنے ساتھ لے جانا جیسے واقعات، محسوسات کے ایسے نقوش مرتب کرتے ہیں جو اقدار کی شکست ،عصری فکر کی منفیت اور رشتوں کے انہدام کے ساتھ ساتھ محبت کے جذبے کی سالمیت کو بھی تصویری صورت بخشتے ہیں۔

ندؔا فاضلی کے بصری، سماعی، یادداشتی، محسوساتی اور اجتماعی پیکروں کے حوالے سے کہا جاسکتا ہے کہ ان کے یہاں ذاتی تجربات و تاثرات کو تصویر بنانے میں زندگی کی متعدد سچائیوں اور تخیل کی مختلف نوعیتوں کو اس طرح استعمال کیا گیا ہے کہ مفاہیم کے واضح و دلکش نقوش پیکر کی صورت میں ڈھل گئے ہیں۔

انھوں نے کہیں تجربات کی مختلف حسی نوعیتوں کے اشتراک کے ذریعہ مفاہیم کے نقوش ابھارے ہیں اور کہیں غیر مرئی تصورات کو مرئی شکل دے کر پیکر سازی کی ہے۔ان کے شعری پیکروں کی روشنی میں اس کے تخلیقی مزاج کو حسن و خوبی سمجھا جاسکتا ہے یہ بات بھی کہنے کی ہے کہ ندا فاضلی کے موضوعات میں وسعت کی کمی ضرور ہے۔ چنانچہ ان کی پیکر تراشی بھی نسبتاً محدود ہے۔



# زیب غوری

ماضی قریب میں جدید غزل کے حوالے سے جن شعرا نے اعتبار حاصل کیا ان میں ایک نام زیب غوری کا بھی ہے۔ ان کی زبان کی فارسی آمیزی، اسلوب کی دبازت اور ان کے شعری مزاج کی ابہام پسندی کی وجہ سے لوگوں نے ناک بھوں تو ضرور چڑھائی لیکن ان کی شعری انفرادیت کے نقوش بھی اسی اسلوب نے قائم کیے۔ یوں بھی ابہام سے غزل کو ایک خاص تعلق ہے کیونکہ غزل رمز و ایما کا فن ہے۔ مجھے یہ کہنے میں کوئی تامل نہیں کہ زیب غوری کی غزل ان کے مخصوص اسلوب اور شعری رویہ کی بنا پر چیستاں نہیں بنتی بلکہ یہ چیزیں شعری اسرار اور معنوی خوبیوں کے حصول کا وسیلہ بن جاتی ہیں۔

ناصر کاظمی کی طرح زیب غوری کو مصوری اور موسیقی سے ایک خصوصی ربط اور طبعی لگاؤ تھا بلکہ مصوری سے تو وہ عملی طور پر بھی منسلک تھے۔ گویا گوش اور چشم کی حیثیت ان کے لیے روزن امکاں اور وسیلہ وجدان کی تھی۔ یہی سبب ہے کہ ان کے یہاں بصری اور سماعی پیکروں کی بہتات ہے۔ انھوں نے مظاہر فطرت اور انسانی جذبات و احساسات کے درمیانی رشتہ کے تعین میں مذکورہ دونوں حواس کو بطور خاص استعمال کیا ہے۔

زیب غوری کے استعاراتی شعری اظہار میں رنگ اور روشنی کو بنیادی

اہمیت حاصل ہے۔ وہ کبھی ان بنیادی استعاروں کے انسلاکات اور تلازمات کی مدد سے پیکر تراشی کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں اور کبھی براہ راست روشنی اور تاریکی کے تضاد کو نمایاں کر کے شعری پیکر کی صورت گری کرتے ہیں۔ ایسے مواقع پر چشم زدن میں دو تصویریں سامنے آجاتی ہیں حالانکہ یہ دونوں تصویریں ایک دوسرے سے مختلف ہوتی ہیں کیونکہ روشنی اور تاریکی دو الگ الگ سمتوں کی نمایندگی کرتی ہیں لیکن دونوں ایک دوسرے کی شخصیت اور معنوی کیفیت کو اجاگر بھی کرتی ہیں

شمع روشن ہو تو اجڑے ہوئے گھر سے خوف آئے
شمع بجھ جائے تو تاریک خلا سے ڈرنا

بجھتے سورج نے لبا پھر یہ سنبھالا کیسا
اڑتی چڑیوں کے پروں پر ہے اجالا کیسا

تیرے نام کی لو روشن ہے میرے اندھیرے میں
چار طرف بکھرا منظر تو اور پس منظر میں

دل تو خاکستر ہوا کب کا گل افشاں میں ہی ہوں
اپنی ان تاریک راہوں میں چراغاں میں ہی ہوں

دھند ہے اور سرمئی کہسار کی چوٹی ہے زیب
زرد شہپر دھوپ اڑنے کے لیے تیار ہے

شمع کے روشن ہونے پر اجڑے ہوئے گھر سے خوف آنا، شمع کے گل ہونے پر

تاریک خلا سے ڈرنا، مجھتے سورج کا سنبھالا لینا، اڑتی چڑیوں کے پروں پر اجالا ہونا، اندھیرے میں محبوب کے نام کی لو کا روشن ہونا، محبوب کو چہار طرف بکھرا ہوا منظر اور خود کو پس منظر کہنا، دل کے خاکستر ہونے کے باوجود بھی گل افشانی سے تاریک راہوں میں چراغاں کرنا، دھند، سرمئی کہسار کی چوٹی اور زرد شہپر دھوپ کے اڑنے کی ساعت وغیرہ ایسے لفظی مرقعے ہیں جو تاریکی اور روشنی کی مدد سے کثیر العباد پیکر خلق کرتے ہیں۔ ہر شعر میں دو صورتیں اجاگر ہوتی ہیں ایک روشنی کے حوالے سے اور دوسری تاریکی کی بنیاد پر۔ کہیں روشنی کی کرن تاریکی کے احساس کو گہرا کر دیتی ہے اور کہیں روشنی میں مدغم ہو جاتی ہے۔ یہ تمام پیکر شاعر کے جذباتی اور حسی تجربات و مدرکات کو سامنے لاتے ہیں اور اس کی انفرادیت قائم کرتے ہیں۔ "آنکھ" نے زیب غوری کی غزل میں ایک ایسے منبع ادراک کی صورت اختیار کر لی ہے جو مظاہر کائنات کی کثیر العناصری اور نہاں خانۂ باطن کی کثیر الجہاتی کا انکشاف تواتر کے ساتھ کرتا ہے نیز پر اسرار حیرتوں کو پردۂ بصارت پر مرتسم کرتا رہتا ہے

کیا کنول روشن تھا اس کے حسن کا پانی میں زیب
عکس اپنا دیکھ کر اس کو بھی حیرانی ہوئی

کھلی جو آنکھ تو کیا دیکھتا ہوں منظر میں
چہار سمت سمندر ہے اور ششدر میں

کوئی گھٹا بالائے بام سی لگتی ہے
شام نہیں ہے لیکن شام سی لگتی ہے

پہلے شعر میں محبوب کے حسن کا پانی میں کنول کی شکل میں اس طرح روشن ہونا جس کو دیکھ کر وہ خود حیران ہے۔ دوسرے شعر میں آنکھ کھلنے پر خود کو سمندر کے بیچ میں دیکھ کر ششدر رہ جانا، تیسرے شعر میں کسی گھٹا کا بالائے بام سالگنا اور شام نہ ہونے کے باوجود، شام کا سماں بندھ جانا ایسا استعاراتی پیرایۂ شعر ہے جو رنگا رنگ بصری پیکروں کی تشکیل کرتا ہے اور زیب غوری کے پیکر ان کے شعری مزاج کی شناخت قائم کرنے میں معاونت کرتے ہیں۔

زیب غوری نے اپنے شعری اظہار میں سماعی، حرکی اور مخلوط (بصری، سماعی) پیکر بھی بڑی فنکاری کے ساتھ تراشے ہیں

**سماعی پیکر**

باز گشت اپنی ہی تادیر سنائی دی ہے مجھے
سر کہسار ہوا چپ تو لبِ جو بولا

موج شب گشت چلی گھاٹ کے پتھر بولے
ایک ایسا ہی سمندر مرے اندر بولے

تادیر اپنی باز گشت سننا، سر کہسار کے چپ ہونے پر لب جو کا بولنا، موج شب گشت کے چلنے سے گھاٹ کے پتھروں کا بولنا اور شاعر کا اپنے اندرون میں سمندر کو بولتے ہوئے محسوس کرنا وغیرہ حس سامعہ کو متحرک کرتے ہیں اور شاعر کی حسی انفرادیت کو نقش کرنے کے ساتھ ساتھ سامع و قاری کے تجربات میں بھی شمولیت اختیار کر لیتے ہیں۔

## حرکی پیکر

سنگ بے حس سے اٹھی موج سیہ تاب کوئی
سر سراتا ہوا اک سانپ کھنڈر سے نکلا

زمین سفر میں ہے ہوں ایک ہمسفر میں بھی
گذر رہا ہوں اندھیرے سے بے خبر میں بھی

موج سیہ تاب کا اٹھنا، سانپ کا سر سراتے ہوئے نکلنا، زمین کا سفر میں ہونا، شاعر کا ہمسفر ہونا اور اندھیرے سے بے خبر گذرنا وغیرہ ایسے حسی تجربات ہیں جو نہ صرف شاعر کے مزاج کی فنکاری کو نمایاں کرتے ہیں بلکہ متحرک اور متغیر لہروں کی مدد سے جذبات کو چلتی پھرتی ہوئی تصویروں میں منتقل کر دیتے ہیں۔

## مخلوط پیکر

لپکتے شعلوں میں گو راکھ ہو چکے اوراق
ہوا چلی تو دہکنے لگا سخن اس کا

تہہ بہ تہہ لے گیا گرداب نگہ عکس تمام
دیر تک ڈوبتے منظر لمس منظر بولے

زیب غوری کی غزل میں ایسے اشعار کی کمی نہیں جن میں بیک وقت ایک سے زیادہ حواس کی بنیاد پر پیکر تراشی کی گئی ہے۔ محولہ بالا اشعار میں باصرہ اور سامعہ کی مشترک سحر کاری کو بخوبی محسوس کیا جا سکتا ہے۔ پہلے شعر میں لپکتے ہوئے شعلوں میں اوراق کا راکھ ہو جانا حس بصارت کو ممیز کرتا ہے اور سخن کا دہکنے لگنا حس سماعت کو متحرک کرتا ہے۔ دوسرے شعر میں گرداب نگہ کا تمام عکس کو تہہ بہ

تہہ اپنی گرفت میں لے لینا بصارت کے عمل کو ظاہر کرتا ہے اور ڈوبتے ہوئے منظروں کا پس منظر بولنا حس سماعت کی نمایندگی کرتا ہے۔ زیب غوری کی غزل میں باصرہ اور سامعہ کو متحرک کرنے کا رجحان بہت نمایاں ہے یہاں تک کہ ان کے مخلوط پیکر بھی اسی خصوصیت کے غماز ہیں۔

زیب غوری کی غزل میں ان کے شعری پیکروں نے اہم کردار ادا کیا ہے۔ وہ اپنے مافی الضمیر کی ترسیل کے لیے عام طور پر سیدھے سادے طریقۂ تفہیم کو اختیار نہیں کرتے بلکہ تخلیقی سطح پر حسی تصویروں کو معانی و مفاہیم کا نعم البدل بنادیتے ہیں کیونکہ وہ اس حقیقت سے اچھی طرح واقف ہیں کہ ایک تخلیقی پیکر شعر کے حسن و تاثیر میں غیر معمولی اضافہ کرتا ہے اور اس طرح شاعری میں ساحری کا وصف پیدا ہوتا ہے۔



# حواشی

۱۔ نئی شعری روایت۔ 1978، دہلی، ص15
۲۔ شب خون (ماہنامہ)۔ جنوری 1970، الہ آباد، ص25
۳۔ شب خون (ماہنامہ)۔ مارچ 1969، الہ آباد۔ ص20
۴۔ مجلہ تخلیقی ادب (3)۔ 1983ء کراچی، ص 146
۵۔ جدیدیت کے بنیادی تصورات۔ ص
۶۔ نئی شعری روایت۔ ص15
۷۔ فاروقی کے تبصرے۔ ص69
۸۔ لفظ و معنی۔ 1968ء، الہ آباد، 137-139
۹۔ جدیدیت کیا ہے؟ ن۔م۔راشد شخصیت اور فن، ص209
۱۰۔ مضامین نو۔ ص62
۱۱۔ علی گڑھ میگزین (ہمعصر اردو ادب نمبر)۔ 1979-82ء، علی گڑھ، ص109
۱۲۔ لفظ و معنی ص229-230
۱۳۔ غزل کا نیا منظر نامہ۔ شمیم حنفی، 1981، علی گڑھ ص125
۱۴۔ غبار خاطر (سہ ماہی۔) جنوری 1975ء، اورنگ آباد، ص121
۱۵۔ نیا عہد نامہ (شعری مجموعہ)۔ 1965ء علی گڑھ، ص26
۱۶۔ غزل کا نیا منظر نامہ۔ ص141

۱۷۔ چراغ نیم شب (شعری مجموعہ)۔1985ء، کراچی، ص26

۱۸۔ اردو شاعری کا مزاج۔1974ء علی گڑھ، ص243

۱۹۔ شام کا سورج۔ ڈاکٹر انور سدید (مرتب)،1989، لاہور، ص362

۲۰۔ نئے تناظر۔1979ء الہ آباد، ص155-154

۲۱۔ The Poetic Image- Page-18

۲۲۔ غزل کا نیا منظر نامہ۔ ص153

۲۳۔ نئے انوکھے موڑ بدلنے والا میں۔ شمس الرحمٰن فاروقی، شفق شجر (شعری مجموعہ) ص45

۲۴۔ خالی مکاں (شعری مجموعہ)۔ حمد ملوی




# ماحصل

ہندوستانی تاریخ و تہذیب میں ۱۹۴۷ء کی حیثیت نقطۂ انحراف کی سی ہے۔ ۱۹۴۷ء کو محض غلام ہندوستان اور آزاد ہندوستان کی تقسیم تک ہی محدود نہیں کیا جاسکتا بلکہ ۱۹۴۷ء کے بعد آزاد ہندوستان کی سیاسی، اقتصادی، تہذیبی، سماجی اور ادبی بساط دیرپا اور دوررس تبدیلیوں سے آشنا ہوئی۔ زندگی کے تمام شعبوں کے رنگ و آہنگ میں ایک خاموش انقلاب آیا۔ ہمارے سماجی شعبے، ادارے، تنظیمیں اور تحریکیں سب نے نئے اثرات قبول کیے۔ اس کا اثر افراد خصوصاً فنکاروں پر بھی ہوا۔ ادبی تحریکوں، رجحانوں اور رویوں میں تبدیلی آئی۔ یہاں تک کہ ادبی طریقہ ہائے کار اور شعراء کا تخلیقی عمل بھی متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکا۔ ۱۹۴۷ء کے بعد ادبی منظرنامے پر ایک طرف کلاسیکی اور نوکلاسیکی شعراء اپنے فکر و فن کی جولانیاں دکھارہے تھے تو دوسری طرف ترقی پسند شعراء بھی نئے دشت و در کی تلاش میں سرگرداں تھے۔ ۱۹۴۷ء کے بعد مخصوص تناظر میں جدیدیت کا رجحان بھی نمو پارہا تھا جس نے ۱۹۶۰ء کے بعد ایک واضح شکل اختیار کی۔ اس کتاب میں مذکورہ تمام شعری اور تخلیقی رویوں نیز رجحانوں اور ان کے زیر اثر تخلیق ہونے والی غزلیہ شاعری نیز نمایاں غزل نگار شعراء کی تخلیقی نہج کو روشن کرنے اور سامنے لانے والی پیکر تراشی کا فرداً فرداً تجزیہ کر کے مجموعی مزاج کی شناخت اور نتائج اخذ کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

پہلے باب میں پیکر تراشی اور اس کے اجزاء و عناصر کا تجزیہ کر کے

پیکریت کا مفہوم متعین کیا گیا ہے۔ اس باب کا عنوان ہے "ادبی پیکر کا مفہوم"۔ عربی فارسی اور اردو کے علوم بلاغت میں یہ مباحث مغربی ادب و تنقید سے آئے ہیں اس لیے پیکر، پیکریت اور پیکر تراشی کا مفہوم متعین کرنے میں مغربی نقادوں اور مفکروں کی تحریروں پر انحصار کیا گیا ہے اور مشرقی ماہرین بلاغت اور ناقدین کے اقوال، آراء سے بھی حسب ضرورت استفادہ کیا گیا ہے۔ ادبی پیکر کی یوں تو بہت سی قسمیں ہو سکتی ہیں لیکن جمالیاتی نقطۂ نظر سے شعری پیکر اور نثری پیکر کی طرف خاص طور سے اشارہ کیا جا سکتا ہے۔ بعض نقادوں اور ماہرین نفسیات نے حسی ادراک کی بنیاد پر پیکروں کی تقسیم کی ہے۔ انھوں نے بصری سماعی، ذوقی، شامّی اور لمسی پیکروں کا نام دیا ہے۔ بعض حضرات نے دیگر نظریات کی بنیاد پر پیکروں کی تقسیم کی ہے۔ مثلاً حرارتی، برودتی، عضلاتی، نامیاتی، حرکی، جامد، استغراقی اور رنگین پیکروں سے بحث کی ہے۔ ان کے علاوہ بے رنگ پیکر، خواب آلود پیکر، آزاد پیکر، پیچیدہ پیکر اور حقیقی پیکر وغیرہ ناموں سے موسوم کیا ہے۔ اگر پیکروں کی تقسیم کے لیے کوئی واضح نظریہ یا اساس نہ ہو تو پیکروں کی لاتعداد قسمیں قرار دی جا سکتی ہیں۔ میں نے حواس خمسہ کی بنیاد پر تشکیل پانے والے پیکروں کو اولیت دی ہے اور اس کے علاوہ پیکر کے عمل اور خصوصیات کو پیش نظر رکھتے ہوئے پیکر کی تخلیق کے دیگر معتبر ذرائع کو بھی پیکروں کی تقسیم کی بنیاد بنایا ہے۔ ادبی یا شعری پیکر میں جو چیزیں خاص طور پر زیر بحث آتی ہیں ان میں ایک تصویر ہے اور دوسرا تصور۔ ہر پیکر تصویر و تصور کا مرکب ہوتا ہے۔ اس بنیادی خصوصیت کے ساتھ پیکر کے بعض دیگر اجزاء بھی قابل توجہ ہوتے ہیں جن میں (۱) ادراک و خیال اور فکر و تصور (۲) احساس و جذبہ اور ہیجان و تاثر (۳) تخیلی عناصر (۴) تصویریت اور لسانی پہلو وغیرہ کی بطور خاص نشاندہی کی جا سکتی ہے۔

یوں تو اس کتاب میں پیکر کی کچھ اور خصوصیات کا بھی تذکرہ کیا گیا ہے اور ان کو پیکر کی بنیاد قرار دیا ہے۔ ان خصوصیات میں تازگی اور ندرت، شدت، تاثیر و تحرک، مانوسیت، موزونیت، تخلیقی توانائی اور ابج وغیرہ خصوصاً قابل ذکر ہیں۔ پیکر تراشی کا تعلق تخلیقی عمل سے ہے۔ اس لیے تخلیقی عمل کے ادراکی، جذباتی، تخیلی، اور تکنیکی پہلو کا جائزہ لینا اور پیکر تراشی کے عمل سے ان کا رابطہ قائم کرنا ضروری تھا۔ چونکہ پیکر اپنی نمود اول میں خالص ذہنی تجریدی یا نفسیاتی ہوتا ہے اور آخری شکل میں لسانی، مادی اور خارجی ہوتا ہے۔ اس لیے نفسیاتی پیکر کو لسانی پیکر میں بدلنے کے عمل کو قطرے کے گوہر بننے کا عمل قرار دیا جاسکتا ہے۔ اس ضمن میں سی۔ ڈی لیوس، کالرج، ورڈسورتھ، سوسین لینگر، اسپنڈر، رچرڈس اور ایف۔ ڈبلیو۔ بٹسن، وغیرہ نقادوں اور مفکروں کے ساتھ مشرقی ادب و تہذیب کے مفکروں اور نقادوں کے اقوال سے استفادہ کیا ہے۔ پیکر تراشی کے سلسلے میں جب تخلیقی عمل کی بات کی جاتی ہے تو بات لازمی طور پر پیکر تراشی کے نفسیاتی راویوں تک پہنچ جاتی ہے۔ ماہرین نفسیات میں فرائڈ، یونگ اور ایڈلر ایسے مفکرین ہیں جن کے نظریوں اور فلسفوں کے پس منظر میں شاعروں کے تخلیقی محرکات اور تخلیقی عمل نیز اس کی روشنی میں ان کی مخصوص پیکر تراشی کا مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔ چنانچہ فرائڈ کے نظریۂ تحلیل نفسی، یونگ کے آر کی ٹائپ کے نظریہ (جس کو اجتماعی لاشعور کا نظریہ بھی کہا جاسکتا ہے۔) سے استفادہ کیا گیا ہے۔ نیز ایڈلر کے نظریۂ احساس کم تری کی روشنی میں بھی پیکر تراشی کے عمل کو دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ادبی پیکر کی ابتدائی شکل تجریدی، داخلی یا ذہنی ہوتی ہے نقش حس اور ادراک کی وساطت سے شاعر کے پردۂ ذہن پر مرتسم ہوتا ہے اس کو پیکر کا نقش اول کہا جاتا ہے۔ تخلیقی عمل کا سہارا لے کر جب شاعر تجریدی یا

نفسیاتی پیکر کو تکنیکی یا لسانی پیکر بناتا ہے تو اس کو پیکر کا نقش آخر قرار دیا جاتا ہے۔ یہ نقش آخر نثر میں پیکر اور شاعری میں شعری پیکر کہلاتا ہے۔ اودن بار فیلڈ نے کہا ہے کہ پیکر وہی کامیاب ہے جس میں تازگی، ندرت، توانائی اور شدت ہوتی ہے اور جو تخلیقی تجربہ کی بنیادی خصوصیات کا امین اور عکاس ہوتا ہے۔ بعض مغربی نقادوں نے پیکر کی نمایاں خصوصیات کی بنیاد پر پیکر کو روح نظم کہا ہے یا اصل نظم کا نعم البدل قرار دیا ہے۔ میری رائے بھی یہی ہے کہ اگر کوئی پیکر تخلیقی تجربہ کی بنیادی خصوصیات کو اس کی شدت، ندرت، تازگی اور توانائی نیز فنکار کی پوری فنی بصیرت کے ساتھ قاری یا سامع کے ذہن پر منکشف یا مرتسم کرتا ہے تو وہ ایک بہترین تخلیقی، جمالیاتی شعری پیکر ہے۔

دوسرے باب میں کلاسیکیت اور نو کلاسیکیت کے نظریوں کی وضاحت کی گئی ہے اور ان نظریات کے علمبردار شاعروں کی غزلوں کا ان کی پیکر تراشی کی بنیاد پر تجزیہ کیا ہے۔ کلاسیکیت اور نو کلاسیکیت کی اصطلاحیں بھی مغربی ادب کی مرہون منت ہیں لیکن یہ بات اپنی جگہ اہم ہے کہ اردو میں اصلاح زبان اور اصلاح سخن کی روایت کے زیر اثر کلاسیکیت اور نو کلاسیکیت کے انداز کا ایک قوی رجحان ملتا ہے اور ترقی پسندی سے قبل یہ رجحان اردو شاعری کے حاوی رحجان کی حیثیت رکھتا ہے نیز ترقی پسند تحریک کے دور میں اور آج جدید تر شاعری کے زمانے میں بھی اچھی خاصی تعداد کلاسیکی اور نو کلاسیکی شاعروں کی نظر آتی ہے۔ کلاسیکیت کے ضمن میں ٹی ایس ایلیٹ، ڈاکٹر سید عبداللہ، پروفیسر ممتاز حسین اور پروفیسر جمیل جالبی کے نظریات سے اتفاق کرتے ہوئے کہا جاسکتا ہے کہ کلاسیکیت ایک مخصوص طرز اظہار ہے جس میں جذبہ پر تعقل کو، لاشعور پر شعور کو اور رومانی وفور پر فنی دروبست کو فوقیت حاصل ہے۔ اسی کے ساتھ یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ کلاسیکی

رجحان توازن، ہم آہنگی اور اعتدال کو فنی نظم و ضبط کے ساتھ پیش کرتا ہے۔ کلاسیکی نظریہ اور کلاسیکی مزاج، دھندلکے اور ابہام کو پسند نہیں کرتا بلکہ سادگی، سلاست اور ترسیل پر خصوصی زور دیتا ہے۔ کلاسیکیت میں جز وکل، کثرت و وحدت، موضوع و معروض، مواد ہیئت اور لفظ و معنی کی ہم آہنگی اور توازن پر اصرار کیا جاسکتا ہے۔

نوکلاسیکیت کو کلاسیکیت کی توسیع کا نام دیا جاسکتا ہے۔ نو کلاسیکیت کی اصطلاح کا اطلاق اس نظریہ شعر وادب پر ہوتا ہے جس کے تحت کلاسیکی اصول و ضوابط کو اساسی طور پر قبول کیا جاتا ہے اور کلاسیکی نگارشات کو مثالی تصور کیا جاتا ہے۔ زبان وبیان کی صحت کا خیال رکھا جاتا ہے اور صنائع وبدائع کے استعمال پر زور دیا جاتا ہے۔ یہاں تخیل پر تعقل کو برتری اور نفس مضمون پر ہیئت کو ترجیح دی جاتی ہے۔ چنانچہ میں نے نوکلاسیکیت کی اصطلاح کا اطلاق ۱۹۴۷ء کے بعد کلاسیکی طرز کے شعراء کی پیروی کرنے والے ان شاعروں کے شعری مزاج پر کیا ہے جنھوں نے کلاسیکی اصول و قواعد کو اپنی شعری کائنات کی بنیاد بنایا اور روایت کی معنی خیز اور تخلیقی توسیع کی نیز انھوں نے زندگی کے شعور کی پیچیدگی اور کثیر العناصری کو بھی کلاسیکی شعراء کی بہ نسبت بہتر طور پر قبول کیا اور تخلیقی سطح پر پیش کیا۔ میرے خیال میں نوکلاسیکی شعراء چونکہ کلاسیکی شعری روایات کو استحکام بھی بخشتے ہیں اور کلاسیکیت کی توسیع کے ذریعہ نئے قاری اور سامع سے کلاسیکی شاعری کا رشتہ فہم و قبول بھی قائم رکھتے ہیں اس لیے نوکلاسیکیت کو کلاسیکیت کی اگلی منزل کہا جاسکتا ہے۔ کلاسیکیت اور نو کلاسیکیت کے علمبرداروں کی غزلوں میں فنی، لسانی اور عروضی سطح پر چابک دستی کا احساس ہوتا ہے۔ انھوں نے کہیں کہیں معانی پر الفاظ کو، طرز فکر پر طرز پیشکش کو اور مواد پر ہیئت کو ترجیح دی ہے۔ مجموعی طور پر ا

ایسے شعراء کے یہاں سادگی، سلاست، ترسیل کی قوت، فنی رکھ رکھاؤ اور زبان کی صفائی وصحت پر زیادہ زور نظر آتا ہے۔ اصلاح زبان اور اصلاح سخن کی کوششوں نے اس رجحان کو پروان چڑھایا ہے اور زبان کی معیار بندی کے رجحان نے اس کو تقویت بخشی ہے۔ اس لیے ۱۹۴۷ء کے بعد بھی کلاسیکی اور نوکلاسیکی شاعروں کی خاصی تعداد نظر آتی ہے لیکن ہم نے چند مشاہیر اور ان رجحانات کے نمائندہ شاعروں کی غزلوں کا پیکر تراشی کے حوالہ سے تجزیہ پیش کیا ہے۔ ان شاعروں میں حسرت موہانی، آرزو لکھنوی، سیماب اکبرآبادی، اثر لکھنوی، جگر مرادآبادی، نوح ناروی، یگانہ چنگیزی، فراق گورکھپوری، روش صدیقی اور اثر احسنی گنوری شامل ہیں۔ ہمارے تجزیہ کا ماحصل اس طرح بیان کیا جاسکتا ہے۔

(الف) کلاسیکی شاعروں کے یہاں پیکر تراشی کے عمل میں تنوع کی کمی کا احساس ہوتا ہے۔ نوکلاسیکی شاعروں نے کسی حد تک تنوع پیدا کرنے کی کوشش کی ہے لیکن ان تمام شاعروں نے اردو شاعری کے مخصوص اور محدود الفاظ، تشبیہوں اور کہیں کہیں استعاروں کو پیکر بنایا ہے۔ اس کے علاوہ انھوں نے تشبیہی اندار کے اکہرے، سادہ اور واضح پیکروں کا استعمال کثرت سے کیا ہے۔

(ب) کلاسیکی اور نوکلاسیکی شاعروں کے یہاں جمالیاتی طرز ادا نیز رنگ اور روشنی کے محاکات کی بنیاد پر تشکیل پانے والے بصری اور محسوساتی پیکروں کی بہتات نظر آتی ہے۔ چنانچہ ان شاعروں کے تجربے محدود نوعیت کے محسوس ہوتے ہیں اور ان کے انداز پیش کش پر متقدمین کے گہرے اثرات دیکھے جاسکتے ہیں۔

(ج) کلاسیکی اور نوکلاسیکی شاعروں کی پیکر تراشی کے مجموعی مطالعہ سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کے پیکروں میں گہری مماثلت اور مشابہت ہے جس سے

ان کے فنی اور تخلیقی رویوں کی یکسانیت کی طرف ذہن منتقل ہوتا ہے لیکن بعض شعراء مثلاً یگانہ اور فراق کے یہاں متنوع انداز کی پیکر تراشی نظر آتی ہے جس کا تعلق زندگی کے نئے ادراک اور بڑھتی پھیلتی ہوئی دنیا کے اثرات سے ہے۔

(د) حسرت موہانی کے یہاں باصرہ کے ساتھ ساتھ شامہ کی کارفرمائی بھی نظر آتی ہے۔ نیز ان کی غزل میں مذکورہ دونوں حسوں کو کثرت کے ساتھ متاثر و متحرک کرنے کا رجحان نظر آتا ہے اور فراق گورکھپوری کی غزل میں بصری پیکروں کی طرح سماعی اور یادداشتی پیکر بھی خاصا وسیع دائرہ عمل رکھتے ہیں۔ یہاں یہ نتیجہ نکالنا غلط نہ ہوگا کہ کلاسیکی اور نوکلاسیکی شاعروں نے پیکر تراشی کے عمل میں محدود سطح پر ہی سہی ایک خاص نوع کی تخلیقی انفرادیت کا ثبوت مہیا ضرور کیا ہے۔

تیسرے باب کا عنوان "ترقی پسند غزل میں پیکر تراشی" ہے۔ اس باب میں سب سے پہلے ترقی پسند نظریہ ادب کی وضاحت کی گئی ہے۔ ہیگل نے کہا تھا کہ اصل حقیقت خیال ہے۔ مارکس نے اس کے برعکس یہ رائے ظاہر کی کہ اصل حقیقت مادہ ہے جو متحرک اور نمو پذیر ہے اور شعور بھی مادے ہی کی ارتقائی شکل کا نام ہے۔ اس نظریہ کے تحت ہر قسم کی ماورائیت اور روحانیت کا تصور کالعدم قرار پاتا ہے۔ مارکس نے اقتصادی بنیادوں پر سماج کو تقسیم کیا تھا اور انھیں سرمایہ دارانہ، بورژوا اور پرولتاری کہا تھا۔ اس نقطۂ نظر کا نام مارکسزم ہے جس کو جدلیاتی مادیت کے نام سے بھی یاد کیا جاتا ہے۔ اس نقطۂ نظر کے تحت ہر فنکار اور ادیب اپنے طبقہ کے مفاد، فروغ اور تحفظ کی بات کرتا ہے۔ مارکسی ادیبوں اور نقادوں کے یہاں اس امر پر خاصا زور رہا ہے کہ ہر ادیب و شاعر کو شعوری طور پر اقتصادی اور سماجی انصاف کے لیے کام کرنا چاہیے اور اپنے ادب و شعر کو اس مقصد کے

حصول میں صرف کرنا چاہیے۔ چنانچہ اشتراکی ادیبوں نے ادب کی وفاداری کے تصور پر زندگی اور سماج کی وفاداری کو فوقیت دی بلکہ بنیادی اہمیت دی۔ میں نے ترقی پسندی کے مزاج کا تعین کرنے میں کرسٹوفر کاڈویل سے لے کر سردار جعفری اور عزیز احمد تک کی تحریروں سے استفادہ کیا اور دیویندر اسر اور گوپال متل کی کتابیں بھی شامل مطالعہ کیں۔ جہاں تک اس سوال کا تعلق ہے کہ ترقی پسند کون ہے تو یہ بات بلا خوف تردید کہی جاسکتی ہے کہ وہ عناصر جن کو اشتراکی نقادوں نے ترقی پسند عناصر کہا ہے کم کم ہی سہی اردو غزل کی سرشت میں ابتدا ہی سے شامل تھے، البتہ اصل ترقی پسند یا تو وہ ہیں جو مارکسی نظریات کے قائل ہیں اور اشتراکیت کے بنیادی اصولوں کو مانتے ہیں یا وہ لوگ ہیں جو کم از کم گروہی سطح پر اشتراکیوں کے طرفدار ہیں۔ یہ بات خاص طور پر قابل ذکر ہے کہ اردو کی اس بڑی تحریک یعنی ترقی پسند تحریک نے جہاں ادب کے ٹھہرے ہوئے پانی میں ارتعاش پیدا کیا وہیں انجمن ترقی پسند مصنفین کے منشور، طے شدہ موضوعات اور ایک مصنوعی رجائی کیفیت کی تخلیق سے شاعری کو نقصان بھی پہنچا۔

ترقی پسند غزل کا جائزہ لینے سے اندازہ ہوتا ہے کہ ترقی پسند شاعروں نے کسی حد تک غزل کی روایات کے احترام اور کلاسیکی نظم و ضبط کے ساتھ شاعری کی ہے۔ انھوں نے غزل کے موضوعات میں سے قنوطیت، مرگ و میت، یاس و ناامیدی، شکست خوردگی، بیمار ذہنی، ژولیدہ بیانی، غیر ضروری ابہام اور بے روح روایتی عناصر کا بڑے پیمانے پر اخراج کیا اور جدوجہد، رجائیت، خوش آیند مستقبل اور قدروں کے اثبات پر خاصا زور دیا۔ نیز اردو غزل کو گھٹن اور حبس کے ماحول سے نکال کر آزاد فضا کی طرف راغب کیا۔ اس ضمن میں ترقی پسند نقادوں مثلاً پروفیسر عبدالعلیم، سردار جعفری، پروفیسر ممتاز حسین، پروفیسر

محمد حسن، پروفیسر صدیق الرحمٰن قدوائی اور پروفیسر سید محمد عقیل رضوی کے خیالات سے عث کی گئی ہے اور ترقی پسند غزل کے مجموعی مزاج کو متعین کیا ہے۔ میں نے ترقی پسند غزل کی پیکر تراشی کے مطالعے کے لیے جن نمایندہ شعراء کی غزلوں کا فرداً فرداً تجزیہ کر کے ایک مجموعی تاثر اخذ کرنے کی کوشش کی ہے ان میں فیض احمد فیض، مجاز، جذبی، اختر انصاری، مجروح سلطان پوری، جاں نثار اختر، مخدوم محی الدین، پرویز شاہدی، سردار جعفری، احمد ندیم قاسمی، ساحر لدھیانوی، غلام ربانی تاباں، عزیز حامد مدنی، ظہیر کاشمیری اور وامق جونپوری کے نام شامل ہیں۔ میرا خیال ہے کہ یہ شعراء ترقی پسند غزل کے نمایندہ شاعر ہیں اور ان شعراء کی غزلوں کے تجزیہ کا حاصل درج ذیل ہے

(الف) ترقی پسند شاعروں کی پیکر تراشی کو کلاسیکی اور نو کلاسیکی شاعروں کی پیکر تراشی کا اگلا قدم کہا جاسکتا ہے۔ انھوں نے اس عمل میں یقیناً قابل ذکر پیش رفت کی ہے۔ ترقی پسند شاعروں نے اپنے ادبی نقطۂ نظر، نظریۂ زندگی اور اپنی منفرد سوچ کو اپنی پیکر تراشی کے ذریعہ نقش کیا ہے۔

(ب) ترقی پسند شاعروں کے یہاں متنوع انداز کے پیکر ملتے ہیں۔ ترقی پسندوں کی بصیرت اور زندگی کی فہم چونکہ ایک وسیع تناظر کی حامل ہے اس لیے ان کے شعری پیکروں میں بھی کسی قدر وسعت، رنگارنگی اور ہمہ گیری پائی جاتی ہے۔ یہاں یہ بات قابل اظہار ہے کہ ترقی پسند شاعروں نے زندگی کے پھیلتے اور بڑھتے ہوئے منظر نامہ کو اپنے شعری پیکروں کی اساس بنایا ہے۔ ان شاعروں کی پیکر تراشی کے عمل میں تین چیزوں یعنی حرکت، حدت اور روشنی کو خصوصی اہمیت حاصل ہے۔

(ج) اگرچہ ترقی پسندوں کے یہاں بصری پیکروں کی بہتات ہے لیکن

انھوں نے دوسری قسموں کے پیکر بھی تخلیق کیے ہیں۔ ترقی پسند غزل میں بصری پیکروں کے ساتھ متحرک، آتشیں، اور مرئی پیکروں کی بھی کثرت نظر آتی ہے۔

(د) ترقی پسند شاعروں میں فیض احمد فیض، جاں نثار اختر اور مجروح سلطان پوری کی غزلوں میں شاداب اور تازہ کار پیکروں کا ایک سلسلہ نظر آتا ہے لیکن جذبی، سردار جعفری اور غلام ربانی تاباں کے یہاں دبی دبی اور تھکی تھکی سی پیکر تراشی ملتی ہے جس کی بنا پر کہا جاسکتا ہے کہ اول الذکر ترقی پسند شعراء کی تخلیقی قوت زیادہ بالیدہ اور متین ہے۔

(ہ) مجموعی طور پر ترقی پسند شاعروں کی غزلوں میں پیکر تراشی کا انداز الگ پہچانا جاتا ہے جس میں مخصوص لفظیات کے ساتھ شدت و حدت نیز رجائیت و بصیرت کے عناصر نظر آتے ہیں۔ فرداً فرداً ترقی پسند غزل گویوں نے ہجوم عام سے بچ کر چلنے کی کوشش بھی کی ہے لیکن اس مقام پر اتنے نازک اور مہین امتیازات ہیں کہ انھیں لفظ و بیان کا پابند کرنا مشکل ہے پھر بھی میں نے ترقی پسند شعراء کے انفرادی مطالعے میں ایسے نکات و امتیازات کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔

چوتھا باب "جدید غزل میں پیکر تراشی" کے مطالعے پر مبنی ہے۔ جدیدیت کے سلسلے میں متعدد نظریات ملتے ہیں لیکن اتنی بات یقین سے کہی جاسکتی ہے کہ جدیدیت کا رجحان بھی مغربیت کی دین ہے۔ اردو ادب میں عام طور پر جدیدیت کے مفسروں اور نقادوں نے اس رجحان کا نسب نامہ حلقۂ اربابِ ذوق سے ملایا ہے اور اس بات کی سخت تردید کی ہے کہ جدیدیت کا کوئی رشتہ کلاسیکی، نو کلاسیکی یا ترقی پسند نظریات اور اس نوع کی شاعری سے ہے۔ میں نے ان نظریات کا جائزہ لیا اور اس نتیجے پر پہنچا کہ ایک تو زندگی کی طرح شاعری میں بھی روایت

کے تسلسل کے اثرات سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ دوسرے جدید شاعروں کا ذہنی نسب نامہ یگانہ چنگیزی، فراق گورکھپوری اور اسی قبیل کے دوسرے شاعروں سے ملتا ہے۔ ایسے شاعر بنیادی طور پر آزاد ذہن کے روایت آشنا شاعر ہیں جن کے تخلیقی ذہن کے دروازے زندگی کے وسیع و عریض میدان میں چاروں طرف کھلتے ہیں۔ جہاں تک جدیدیت کی ابتدا کا سوال ہے یہ بات پایۂ اعتبار کو پہنچ چکی ہے کہ جدیدیت کے رجحان نے ۱۹۶۰ء کے آس پاس باقاعدہ شکل اختیار کی اور اس کے اولین اثرات ہندوپاک کی ادبی فضا میں خلیل الرحمٰن اعظمی، ناصر کاظمی اور ابن انشاء کے یہاں نمایاں ہوئے۔ یہ بات بھی خاص طور پر کہنے کی ہے کہ جدیدیت کے ابتدائی شاعروں نے کلاسیکی اور نوکلاسیکی شاعری کی بعض خصوصیات کا گہرا اثر قبول کیا جو اسلوب کی سطح پر سلاست، سادگی اور نظم و ضبط کی شکل میں ظاہر ہوا۔ جدیدیت اگرچہ اپنے دور کے متعدد فلسفوں کے مجموعی آہنگ اور سیاسی و سماجی صورتحال سے پیدا ہونے والے اثرات اور انسانی سائیکی کے رد عمل کے طور پر وجود میں آئی اور اس سے متعلق بہت سے نظریات و خیالات کا اظہار کیا گیا۔ مثلاً میں نے اس ضمن میں پروفیسر جمیل جالبی، جناب شمس الرحمٰن فاروقی، ن۔م۔ راشد، جناب وارث علوی، پروفیسر شمیم حنفی، پروفیسر وحید اختر اور ڈاکٹر فتح محمد ملک کے ساتھ ساتھ دیگر اہم دانشوروں کے خیالات کا احاطہ کیا ہے۔ جدیدیت کے متعلق تین نظریات مشہور ہوئے۔ پہلا نظریہ جدیدیت کے عام شارحوں اور نقادوں کا ہے وہ یہ کہ جدیدیت فرد کا معاشرہ کے ناسازگار ماحول کے خلاف انفرادی رد عمل ہے، ذات اور شخصیت کا اظہار ہے اور وجود کا انفرادی تجربہ ہے۔ اس کا مقصد یہ ہے کہ جدیدیت کے رجحان کا تعلق سماجی، معاشری اور اجتماعی زندگی سے نہیں ہے۔ ذرا سا رخ بدل کر یہ بات بھی کہی جاسکتی ہے کہ

جدیدیت ترقی پسندی سے قطعاً انحراف بلکہ اس کے بالکل برعکس فلسفۂ ادب ہے۔ اس نوع کے خیالات محمود ہاشمی، ڈاکٹر وزیر آغا، اور شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنی تحریروں میں مختلف انداز سے بارہا پیش کیے ہیں جن کی تقلید بہت سے دوسرے درجہ کے نقادوں نے بھی کی ہے۔ دوسرا نظریہ پروفیسر محمد حسن کا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ جدیدیت ترقی پسندی کی توسیع ہے لیکن انھوں نے اس بات کی وضاحت نہیں کی کہ جدیدیت موضوع و مواد اور معانی و مفاہیم کی سطح پر ترقی پسندی کی توسیع ہے یا زبان، اسلوب اور تکنیک کی سطح پر؟ اس نقطۂ نظر کے سلسلہ میں میری رائے یہ ہے کہ جدیدیت خارجی طور پر یعنی زبان و اسلوب اور تکنیک کی سطح پر تو ترقی پسندی کی توسیع ہو ہی نہیں سکتی البتہ موضوع اور مواد نیز رد عمل کی سطح پر جزوی طریقہ سے بعض مشابہتوں کی وجہ سے ترقی پسندی کی توسیع کہا جاسکتا ہے۔ ترقی پسند شاعروں نے آزادی، مساوات، رجائیت، جد وجہد، مقصدیت، اجتماعیت، خوشی و سر خوشی، اقدار کے اثبات اور روشن مستقبل کی بشارت پر اپنا ایمان تازہ کیا تھا اور انھیں کو اپنی شاعری کا موضوع و مرکز بنایا تھا۔ جدید شاعروں میں چونکہ بعض لوگ ترقی پسندوں کی صفوں سے نکل کر شامل ہوئے تھے اس لیے اپنی افتاد مزاج یا ماحول کے گہرے اثرات کی بدولت رجائیت، امید، حرکت، حریت اور آرزومندی کے اظہار کی طرف راغب رہے جس سے پروفیسر محمد حسن کو یہ گمان گذرا کہ جدیدیت ترقی پسندی کی توسیع ہے حالانکہ صداقت یہ ہے کہ جدیدیت کا ترقی پسندی سے کوئی ذہنی یا اقداری رشتہ نہیں ہے۔ جدیدیت کا تیسرا نقطہ نظر پروفیسر عنوان چشتی نے اپنی کتاب "اردو شاعری میں جدیدیت کی روایت" میں پیش کیا ہے۔ انھوں نے لکھا ہے کہ زندگی کی طرح ادب کا بھی ایک تسلسل ہے۔ جدیدیت توسیع روایت کا نام ہے انحراف کا نہیں۔

پروفیسر چشتی نے جدیدیت سے قبل اردو شاعری کے روایت کے منظر نامہ کے تین رنگوں کا خاص طور سے ذکر کیا ہے جن کو کلاسیکی اور نو کلاسیکی شاعری کا رنگ، حلقۂ ارباب ذوق کی شاعری کا رنگ اور ترقی پسند شاعری کا رنگ کہا جاسکتا ہے لیکن موصوف کا خیال ہے کہ جدید شاعری میں روایت کے دو رویوں، رنگوں اور دھاروں سے استفادہ کیا گیا ہے۔ اور وہ ہیں کہ کلاسیکی اور نو کلاسیکی شاعری کا رنگ اور حلقۂ ارباب ذوق کا رنگ۔

غزل میں جدیدیت کا اظہار اگرچہ ۱۹۶۰ء سے قبل ہی ہونے لگا تھا لیکن ۱۹۶۰ء کے بعد جدید غزل نے اپنی شناخت قائم کی۔ جدید غزل کی خصوصیات کے بارے میں قدیم اصطلاحات سے وضاحت ممکن نہیں۔ یہ نہ تو قنوطی شاعری ہے اور نہ رجائی، نہ اشتراکیت کی حامی ہے اور نہ سیاست کی، نہ یہ ہوسناکی کی طرف اشارہ کرتی ہے نہ معاملہ بندی کی طرف، بلکہ اپنے مخصوص ایمائی، استعاراتی، پیکری اور علامتی نظام کی مدد سے عالمگیر انسانی جذبات و محسوسات کا منفرد تخلیقی اظہار کرتی ہے۔ غزل کی بنیادی روایت، اس کی رمزیت اور ایمائی انداز کی بدولت پیدا ہونے والی تہہ داری اور پہلوداری میں پنہاں ہے۔ جدید غزل بھی ان بنیادی روایات سے پوری طرح جڑی ہوئی ہے لیکن موضوع اور اظہار کی سطح پر جس تخلیقی انفرادیت کا ثبوت دیتی ہے وہ جدید غزل کو پیش رو غزل سے مختلف کر دیتا ہے۔ عہد جدید کی تہذیبی شکست و ریخت، اخلاقی اقدار کی پستی اور انسانی محرومیوں کے باعث جو انتشار، نارسائی، اداسی، خوف اور تنہائی کے احساس کی باضابطہ عکاسی جدید غزل کے نمایاں شعراء نے پیکر تراشی کی مدد سے کی ہے۔ انھوں نے رسمی مضمون آفرینی، فرسودہ طرز بیان اور تصنع کو خیر باد کہا اور غزل کی روایت اور فرسودہ لفظیات نیز پارینہ مسلمات پر ازسر نو غور کیا۔ چنانچہ

فطری غیر رسمی اور انفرادی شعری اظہار کی راہیں ہموار ہوئیں۔ جدید شاعروں نے نئی حقیقتوں کے ادراک اور اظہار کی غرض سے پرانے محاوروں، تشبیہوں اور استعاروں کو ترک کیا۔ انھوں نے نئی تشبیہات، استعارات اور علامات وضع کیں اور ذاتی و انفرادی تجربات و تاثرات نیز حسی محسوسات کی سطح پر نئے نئے پیکر تراشے جس کا ایک خوش آیند نتیجہ یہ ہوا کہ اپنی مٹی کی مہک اور اپنی آب ہوا کے اثرات نے جدید غزل کو زندگی سے قریب تر کردیا۔ یہاں یہ بات بھی قابلِ ذکر ہے کہ جدید غزل کے بعض شعراء نے یکسانیت کی دھند سے باہر نکلنے کی غرض سے اور اپنے شعری مزاج کی مناسبت کو پیش نظر رکھتے ہوئے کلاسیکی اساتذہ کی بازیافت کی کوشش کی یعنی پرانی مٹی میں اپنی جڑیں تلاش کیں۔ جدید غزل کے اولین شعراء مثلاً ناصر کاظمی، خلیل الرحمٰن اعظمی اور ابن انشاء وغیرہ کے یہاں میر کے لہجے کی خوشبو محسوس کی جاسکتی ہے۔ بعد کے شاعروں میں ظفر اقبال، حسن نعیم اور نشتر خانقاہی نے غالب کے اسلوب شعر سے رجوع کیا۔ یہی سبب ہے کہ ان شاعروں کے یہاں کلاسیکی دروبست اور نظم و ضبط کو الگ پہچانا جاسکتا ہے۔

میں نے جدید غزل میں پیکر تراشی کی منفرد نوعیت کے تعین کے لیے جن نمایاں شاعروں کی غزلوں کا فرداً فرداً تجزیہ کیا ہے ان میں ناصر کاظمی خلیل الرحمٰن اعظمی، ابن انشاء، منیر نیازی، ظفر اقبال، شکیب جلالی، سلیم احمد، شاذ تمکنت، حسن نعیم، وزیر آغا، شہزاد احمد، شہریار، ساقی فاروقی، بانی، نشتر خانقاہی، مخمور سعیدی، محمد علوی، ندا فاضلی اور زیب غوری شامل ہیں۔

اس تجزیہ کی بنیاد پر کہا جاسکتا ہے

(۱) جدیدیت کے آغاز و ارتقا کے بارے میں جدید نقادوں اور ترقی پسند

نقادوں کی رائے میں کسی حد تک اختلاف پایا جاتا ہے۔

(۲) ہمارے خیال میں جدید شعراء کا نسب نامہ ترقی پسندوں سے نہیں ملتا بلکہ جزوی طور پر کلاسیکی اور نو کلاسیکی نیز حلقۂ ارباب ذوق کے شاعروں سے اور بنیادی طور پر یگانہ چنگیزی اور فراق سے ہوتا ہوا غالب اور میر و سودا تک چلا گیا۔

(۳) افکار و اقدار کی سطح پر جدید شاعروں کا یہ کارنامہ ہے کہ انھوں نے ایک طرف کلاسیکی اور نو کلاسیکی شاعری کے حبس کو توڑا اور دوسری طرف ترقی پسندی کی سکہ بند اور فارمولے کی شاعری سے انحراف کیا۔ انھوں نے شاعری کو کھلی ہوئی فضا میں سانس لینا سکھایا۔ پارینہ افکار و اقدار کی سرحدوں کو توڑ کر ایسے خیالات کے لیے راستہ ہموار کیا جو ماقبل کی شاعری میں شجر ممنوع کی حیثیت رکھتے تھے۔ دوسرے لفظوں میں کہا جا سکتا ہے کہ ان شاعروں نے افکار و اقدار کے دائرے کو وسیع کیا۔ وجود اور ذات کے حوالہ سے انسان کی نفسیاتی پیچیدگیوں کو پیش کیا اور شاعری کو کھوکھلی اجتماعیت سے الگ کرتے ہوئے فرد کے جمالیاتی اور وجدانی عمل سے تعبیر کیا۔

(۴) زبان، اسلوب اور طرز اظہار کی سطح پر جدید شاعروں کی فتوحات یہ ہیں کہ انھوں نے ایک طرف کلاسیکی نظم و ضبط کی بے جا پابندیوں کو خیرباد کہا اور دوسری طرف ترقی پسند شاعروں کے وضاحتی اسلوب پر کاری ضرب لگائی۔ جدید شاعروں نے مثبت انداز میں رمزیہ اظہار کو اپنایا۔ زبان کی مجازی صورتوں کو اپنا وسیلۂ اظہار قرار دیا۔ انھوں نے خاص طور پر استعارہ سازی، علامت نگاری اور پیکر تراشی کے رجحانات کو

تقویت دی۔ اظہار کی سطح پر ہی انفرادیت جدید غزل کا طرہ امتیاز ہے۔
جدید شاعروں نے کہیں کہیں روایتی زبان اور کلیشوں کو مسترد کرنے کے سلسلے میں غیر تخلیقی الفاظ، ذاتی علامتوں اور کھردرے انداز بیان کو بھی اپنایا لیکن اظہار کی یہ صورتیں کمزور اور جعلی جدید شاعروں کے یہاں بکثرت نظر آتی ہیں۔ اچھے اور سچے شاعروں نے اس فیشن زدہ، جعلی اور غیر تخلیقی انداز بیان کو ترک کر کے جلد ہی تخلیقی ڈگر اختیار کر لی۔ پھر بھی مذکورہ جعلی اور غیر تخلیقی طرز اظہار کسی نہ کسی شکل میں باقی ہے۔

(۵) پیکر تراشی کے نقطۂ نظر سے یہ بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ جدید شاعروں نے نازک، نادر اور مہین جمالیاتی تجربوں کے اظہار کے لیے موزوں اور منفرد، شاداب اور تازہ کار، دلکش اور بصیرت افروز پیکروں کی تخلیق کی۔ اگر یہ کہا جائے کہ جدید غزل کا غالب ذریعۂ اظہار پیکر تراشی ہی ہے تو غلط نہ ہو گا۔

(۶) جدید غزل کی مجموعی پیکر تراشی کا رنگ و آہنگ کلاسیکی اور نو کلاسیکی اور ترقی پسند شاعروں کی غزل سے مختلف ہے اور پیکر تراشی کا طریقۂ کار بھی جداگانہ ہے۔ جدید شاعروں کی غزلوں میں چمکنے والے پیکروں میں خاص نوع کی تخلیقی ندرت، تازگی، توانائی اور انفرادیت نظر آتی ہے۔

(۷) ہر جدید شاعر نے انفرادی طور پر اپنے فکر و فن، تخلیقی اور جمالیاتی نظریوں اور اقدار و افکار کی نقش گری کے لیے مخصوص اور منفرد پیکروں کی تخلیق کی ہے۔ یہ بات خاص طور پر کہنے کی ہے کہ اکثر جدید شعراء نے محض بصری پیکر تراشی پر ہی اکتفا نہیں کیا بلکہ ان کے یہاں

ہر نوع کے حسی اور غیر حسی پیکر نظر آتے ہیں۔ یہ خصوصیت بھی جدید شعراء کو ماقبل کے شعراء سے ممتاز کرتی ہے۔

مجموعی طور پر حاصل مطالعہ یہ ہے کہ اردو غزل کا تخلیقی سفر رکا نہیں بلکہ رواں دواں ہے۔ اردو کے بعض نقادوں اور دانشوروں نے اردو غزل کو ایک جامد سانچا تصور کر کے اس کی مذمت کی ہے اور اس کے تخلیقی امکانات پر انگشت نمائی کی ہے لیکن غزل میں پیکر تراشی کا مطالعہ ثابت کرتا ہے کہ اردو غزل کا تخلیقی سفر ایسے نقادوں اور دانشوروں کے خیالات کی نفی کرتا ہے اور اس بات کی توثیق کرتا ہے کہ اردو غزل نے ایک طرف اذکار اور اقدار کی سطح پر زندگی کو انگیز کیا اور دوسری طرف زبان واسلوب کی سطح پر ندرت، تازگی اور شادابی کا ثبوت دیا۔ چونکہ ۱۹۴۷ء کے بعد شاعروں کی اکثریت نے رمزیہ پیرایہ اختیار کیا اس لیے استعارہ سازی، علامت نگاری اور پیکر تراشی کو خاص طور پر فروغ ملا۔ کلاسیکی، نو کلاسیکی، ترقی پسند اور جدید رمزیہ اظہار نے خاص طور پر پیکر تراشی کے عمل کو اپنایا اور پروان چڑھایا۔ اگر پیکر تراشی کو اس دور کی غزل کا غالب تر وسیلۂ اظہار کہا جائے تو درست ہوگا۔



# کتابیات



| | مصنف / مرتب / مترجم | کتاب | مقام و سن اشاعت | |
|---|---|---|---|---|
| ۱۔ | ابواللیث صدیقی (ڈاکٹر) | غزل اور متغزلین | کراچی | 1954 |
| ۲۔ | اسعد بدایونی | نئی غزل نئی آوازیں | علی گڑھ | 1987 |
| ۳۔ | اسلوب احمد انصاری (پروفیسر) | نقش غالب | دہلی | 1970 |
| ۴۔ | افغان اللہ خاں (ڈاکٹر) | فراق کی شاعری | گورکھپور | 1988 |
| ۵۔ | انور سدید | شام کا سورج | لاہور | 1989 |
| ۶۔ | بشر نوار | نیا ادب نئے مسائل | اورنگ آباد | 1976 |
| ۷۔ | بشیر احمد ڈار | فلسفے کا نیا آہنگ | لاہور | 1962 |
| ۸۔ | ثریا حسین (پروفیسر) | غزل فن اور فنکار | علی گڑھ | 1968 |
| ۹۔ | ثریا حسین (پروفیسر) | حسرت موہانی | علی گڑھ | 1985 |
| ۱۰۔ | جمیل جالبی | ایلیٹ کے مضامین | دہلی | 1978 |
| ۱۱۔ | حامدی کاشمیری | تفہیم و تنقید | دہلی | 1985 |
| ۱۲۔ | خلیل الرحمٰن اعظمی | اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک | علی گڑھ | 1984 |
| ۱۳۔ | رشید احمد صدیقی | جدید اردو غزل | علی گڑھ | |
| ۱۴۔ | سردار جعفری | ترقی پسند ادب | علی گڑھ | 1951 |
| ۱۵۔ | سید عابد علی عابد | اصول انتقاد ادبیات | لاہور | 1960 |
| ۱۶۔ | سید عبد اللہ (ڈاکٹر) | اشارات تنقید | اسلام آباد | 1986 |

۱۷۔ سید محمد عقیل (پروفیسر) غزل کے نئے جہات دہلی 1988

۱۸۔ شارب ردولوی (ڈاکٹر) جدید اردو تنقید اصول و نظریات لکھنؤ 1968

۱۹۔ شبلی نعمانی شعر العجم (حصہ چہارم) اعظم گڑھ 1951

۲۰۔ شفیق النساء قریشی علام ربانی تاباں حیات اور شاعری دہلی 1980

۲۱۔ شمس الرحمٰن فاروقی لفظ و معنی الہ آباد 1968

۲۲۔ شمس الرحمٰن فاروقی شعر، غیر شعر اور نثر الہ آباد 1973

۲۳۔ شمیم حنفی (پروفیسر) جدیدیت کی فلسفیانہ اساس دہلی 1977

۲۴۔ شمیم حنفی (پروفیسر) نئی شعری روایت دہلی 1978

۲۵۔ شمیم حنفی (پروفیسر) غزل کا نیا منظر نامہ علی گڑھ 1981

۲۶۔ ضمیر احمد ہاشمی اوراق گل رام پور 1944

۲۷۔ ضیاء الدین انصاری جگر مرادآبادی دہلی 1984

۲۸۔ عبادت بریلوی غزل اور مطالعۂ غزل کراچی 1955

۲۹۔ عبدالرحمٰن بجنوری محاسن کلام غالب اورنگ آباد 1925

۳۰۔ عبدالرحمٰن (مولوی) مراۃ الشعر دہلی 1926

۳۱۔ عنوان چشتی (پروفیسر) اردو شاعری میں جدیدیت کی روایت دہلی 1977

۳۲۔ عنوان چشتی (پروفیسر) معنویت کی تلاش ظفر نگر 1983

۳۳۔ قمر رئیس سید عاشور کاظمی ترقی پسند ادب پچاس سالہ سفر دہلی 1987

۳۴۔ کمار پاشی محمد علوی ایک مطالعہ دہلی 1978

۳۵۔ گوپی چند نارنگ (پروفیسر) ادبی تنقید اور اسلوبیات دہلی 1989

۳۶۔ محمد اسلام (ڈاکٹر) جگر مرادآبادی جہات اور خدمات لکھنؤ 1966

| | | | |
|---|---|---|---|
| ۳۷۔ محمد حسن (پروفیسر) | مارکسزم اور ادب | دہلی | |
| ۳۸۔ محمد حسن عسکری | آدمی اور انسان | علی گڑھ | 1976 |
| ۳۹۔ محمد حسن عسکری | ستارہ یا بادبان | علی گڑھ | 1977 |
| ۴۰۔ محمد ظفر الاسلام ظفر (ڈاکٹر) | نوح ناروی حیات اور شاعر | ممبئی | 1976 |
| ۴۱۔ محمد یامین | کلاسیکی مغربی تنقید | دہلی | 1975 |
| ۴۲۔ نشاط شاہد | جدید غزل | دہلی | 1978 |
| ۴۳۔ نورالحسن نقوی (پروفیسر) | فلسفۂ جمال اور اردو شاعری | علی گڑھ | 1988 |
| ۴۴۔ وارث علوی | پیشہ تو سپہ گری کا بھلا | گاندھی نگر | 1990 |
| ۴۵۔ وزیر آغا (ڈاکٹر) | اردو شاعری کا مزاج | علی گڑھ | 1974 |
| ۴۶۔ وزیر آغا (ڈاکٹر) | تخلیقی عمل | علی گڑھ | 1975 |
| ۴۷۔ وزیر آغا (ڈاکٹر) | نئے تناظر | الٰہ آباد | 1976 |
| ۴۸۔ یوسف حسین خاں (ڈاکٹر) | اردو غزل | دہلی | 1952 |

## لغات، اصطلاحات اور ادبی تاریخیں

| مصنف / مرتب / مترجم | کتاب | مقام و سن اشاعت | |
|---|---|---|---|
| ۱۔ ابوالاعجاز حفیظ صدیقی | کشاف تنقیدی اصطلاحات | اسلام آباد | 1985 |
| ۲۔ اعجاز حسین (پروفیسر) | مختصر تاریخ ادب اردو | دہلی | 1964 |
| ۳۔ عبدالحق (مولوی) | انگلش۔اردو ڈکشنری | دہلی | |
| ۴۔ عظیم الحق جنیدی | اردو ادب کی تاریخ | علی گڑھ | 1974 |
| ۵۔ محمد عسکری (مرزا) | تاریخ ادب اردو | دہلی | 1966 |

# شعری مجموعے

| | شاعر | کتاب | مقام و سن اشاعت | |
|---|---|---|---|---|
| ۱۔ | ابر احسنی گنوری | خزینۂ گنور | ضلع بدایوں | ب۔ت |
| ۲۔ | ابن انشا | اس بستی کے اک کوچے میں | دہلی | 1978 |
| ۳۔ | اثر لکھنوی | نو بہاراں | لکھنو | 1957 |
| ۴۔ | احمد ندیم قاسمی | شعلۂ گل | لاہور | 1953 |
| ۵۔ | اختر انصاری | وہاں رحم | علی گڑھ | 1971 |
| ۶۔ | اختر انصاری | ایک قدم اور سہی | علی گڑھ | ب۔ت۔ |
| ۷۔ | آرزو لکھنوی | نشان آرزو | لکھنو | 1981 |
| ۸۔ | اسعد بدایونی | خیمۂ خواب | علی گڑھ | 1985 |
| ۹۔ | اسعد بدایونی | حسن کنارا | علی گڑھ | 1992 |
| ۱۰۔ | افتخار عارف | مہر دو نیم | دہلی | 1985 |
| ۱۱۔ | بانی | شفق شجر | دہلی | 1982 |
| ۱۲۔ | پروین شاکر | خوشبو | لاہور | 1983 |
| ۱۳۔ | پروین شاکر | خود کلامی | لاہور | 1985 |
| ۱۴۔ | جاں نثار اختر | پچھلے پہر | دہلی | 1975 |
| ۱۵۔ | جذبی | فروزاں | دہلی | 1951 |
| ۱۶۔ | جذبی | گداز شب | نئی دہلی | |
| ۱۷۔ | جگر مرادآبادی | کلیات جگر | حیدرآباد | ب۔ت |
| ۱۸۔ | حسرت موہانی | کلیات حسرت | دہلی | 1977 |

| | | | |
|---|---|---|---|
| ۱۹۔ حسن نعیم | اشعار | حیدرآباد | 1971 |
| ۲۰۔ خلیل الرحمٰن اعظمی | نیا عہد نامہ | علی گڑھ | 1965 |
| ۲۱۔ روش صدیقی | محراب غزل | دہلی | 1956 |
| ۲۲۔ ریب غوری | چاک | کانپور | 1985 |
| ۲۳۔ ساحر لدھیانوی | کلیات ساحر | لاہور | س۔ ت |
| ۲۴۔ ساقی فاروقی | رادار | دہلی | 1982 |
| ۲۵۔ سردار جعفری | لہو پکارتا ہے | دہلی | 1978 |
| ۲۶۔ سلیم احمد | چراغ نیم شب | کراچی | 1985 |
| ۲۷۔ سیماب اکبرآبادی | لوح محفوظ | ممبئی | 1979 |
| ۲۸۔ شاذ تمکنت | بیاض شام | حیدرآباد | 1973 |
| ۲۹۔ شاذ تمکنت | ورق انتخاب | حیدرآباد | 1981 |
| ۳۰۔ شکیب جلالی | روشنی اے روشنی | لاہور | 1984 |
| ۳۱۔ شہریار | خواب کا در بند ہے | علی گڑھ | 1984 |
| ۳۲۔ شہزاد احمد | بکھر جانے کی رت | لاہور | 1987 |
| ۳۳۔ ظفر اقبال | رطب و یابس | الہ آباد | 1970 |
| ۳۴۔ ظفر اقبال | گلافتاب | لاہور | 1966 |
| ۳۵۔ ظفر اقبال | آب رواں | لکھنو | 1978 |
| ۳۶۔ ظفر اقبال | غبار آلود سمتوں کا سراغ | لاہور | 1988 |
| ۳۷۔ عرفان صدیقی | کینوس | لکھنو | 1978 |
| ۳۸۔ عرفان صدیقی | شب درمیاں | لکھنو | 1984 |
| ۳۹۔ عزیز حامد مدنی | دشت امکاں | کراچی | 1964 |
| ۴۰۔ غلام ربانی تاباں | ذوق سفر | دہلی | 1970 |
| ۴۱۔ غلام ربانی تاباں | نوائے آوارہ | دہلی | 1976 |

| ۴۲۔ فراق گورکھپوری | شبنمستاں | الہ آباد | 1965 |
|---|---|---|---|
| ۴۳۔ فراق گورکھپوری | شعرستاں | الہ آباد | 1966 |
| ۴۴۔ فیض احمد فیض | دستِ صبا | دہلی | 1983 |
| ۴۵۔ فیض احمد فیض | زنداں نامہ | علی گڑھ | 1957 |
| ۴۶۔ فیض احمد فیض | دستِ تہہ سنگ | علی گڑھ | 1979 |
| ۴۷۔ مجاز | آہنگ | دہلی | 1952 |
| ۴۸۔ مجروح سلطانپوری | غزل | ممبئی | 1972 |
| ۴۹۔ محمد علوی | خالی مکاں | بنگلور | 1965 |
| ۵۰۔ محمد علوی | چوتھا آسمان | بنگلور | 1992 |
| ۵۱۔ مخدوم محی الدین | بساطِ رقص | حیدرآباد | 1966 |
| ۵۲۔ مخمور سعیدی | آواز کا جسم | دہلی | 1972 |
| ۵۳۔ مخمور سعیدی | واحد متکلم | دہلی | 1979 |
| ۵۴۔ مخمور سعیدی | آتے جاتے لمحوں کی صدا | دہلی | 1979 |
| ۵۵۔ منیر نیازی | دشمنوں کے درمیان شام | لکھنؤ | 1975 |
| ۵۶۔ منیر نیاری | پہلی بات ہی آخری تھی | لاہور | 1986 |
| ۵۷۔ منیر نیازی | ایک دعا جو میں بھول گیا تھا | لاہور | 1990 |
| ۵۸۔ ناصر کاظمی | برگِ نے | لاہور | 1957 |
| ۵۹۔ ناصر کاظمی | دیوان | لاہور | 1984 |
| ۶۰۔ ناصر کاظمی | پہلی بارش | لاہور | 1983 |
| ۶۱۔ ندا فاضلی | لفظوں کا پل | ممبئی | 1969 |
| ۶۲۔ ندا فاضلی | آنکھ اور خواب کے درمیاں | دہلی | 1986 |
| ۶۳۔ نشتر خانقاہی | میرے لہو کی آگ | دہلی | 1974 |
| ۶۴۔ نشتر خانقاہی | سرائے میں شام | لکھنؤ | 1987 |

| | | | |
|---|---|---|---|
| ۶۵۔ وزیر آغا | گھاس میں تتلیاں | لاہور | 1985 |
| ۶۶۔ وزیر آغا | غزلیں | لاہور | 1988 |


# انتخابات


| | مرتب / ادارہ | کتاب | مقام و سن اشاعت | |
|---|---|---|---|---|
| ۱۔ | افغان اللہ خاں (ڈاکٹر) | انتخاب کلام فراق | لکھنؤ | 1983 |
| ۲۔ | انجمن ترقی اردو (ہند) | انتخاب کلام تاباں | علی گڑھ | 1952 |
| ۳۔ | انجمن ترقی اردو | انتخاب کلام جاں نثار اختر | علی گڑھ | 1957 |
| ۴۔ | انجمن ترقی اردو | انتخاب کلام مجاز | علی گڑھ | 1958 |
| ۵۔ | انجمن ترقی اردو | انتخاب کلام مخدوم | علی گڑھ | 1953 |
| ۶۔ | انیس اشفاق | انتخاب کلام یگانہ چنگیزی | لکھنؤ | 1988 |
| ۷۔ | شعیب نظام | انتخاب یگانہ | لکھنؤ | 1965 |
| ۸۔ | کاظم علی خاں | انتخاب غزلیات اثر | لکھنؤ | 1988 |

# رسائل (خاص نمبر)

| | نام رسالہ | مقام اشاعت | ماہ و سنہ اشاعت |
|---|---|---|---|
| ۱۔ | ادب لطیف (پچپن سالہ نمبر) | لاہور | نمبر 1990 |
| ۲۔ | ادبی دنیا (خاص نمبر) | لاہور | شمارہ چہارم دور پنجم |
| ۳۔ | اوراق (سالنامہ) | لاہور | دسمبر 1991 |
| ۴۔ | تحریک (سلور جوبلی نمبر) | دہلی | جولائی، اگست، ستمبر، اکتوبر 1978 |
| ۵۔ | تخلیقی ادب (۲) | کراچی | 1980 |
| ۶۔ | تخلیقی ادب (۳) | کراچی | 1983 |
| ۷۔ | جدید ادب (خصوصی شمارہ) | خان پور پاکستان | مارچ 1983 |
| ۸۔ | رجحان | کراچی | دسمبر ۹۱ تا اگست 1992 |
| ۹۔ | روشن (غزل نمبر) | بدایوں | جنوری 1980 |
| ۱۰۔ | سوغات (جدید غزل نمبر) | بنگلور | اکتوبر 1961 |
| ۱۱۔ | شاعر (سالنامہ) | ممبئی | جون، جولائی 1972 |
| ۱۲۔ | علی گڑھ میگزین (سالانہ مجلہ) | علی گڑھ | 1976 تا 1977 |
| ۱۳۔ | علی گڑھ میگزین (سالانہ مجلہ) | علی گڑھ | 1979 تا 1982 |
| ۱۴۔ | علی گڑھ میگزین (سالانہ مجلہ) | علی گڑھ | 1985 |
| ۱۵۔ | فن اور شخصیت (غزل نمبر) | ممبئی | مارچ 1978 |
| ۱۶۔ | گفتگو (ترقی پسند ادب نمبر) | ممبئی | 1978 تا 1980 |

| | | | |
|---|---|---|---|
| ۱۷۔ | لمحے لمحے (خصوصی شمارہ) | بدایوں | جولائی 1985 تا 1986 |
| ۱۸۔ | محسن (سالانہ مجلّہ) | علی گڑھ | 1985 |
| ۱۹۔ | نقوش (غزل نمبر) | لاہور | 1956 |

## عام شمارے

| | | | |
|---|---|---|---|
| ۱۔ | الفاظ (دوماہی) | علی گڑھ | ستمبر تا دسمبر 1981 |
| ۲۔ | تناظر (سہ ماہی) | دہلی | ستمبر 1983 |
| ۳۔ | جواز (ماہنامہ) | مالیگاؤں | ستمبر 1989 |
| ۴۔ | دائرے (ماہنامہ) | کراچی | نومبر 1989 |
| ۵۔ | روح ادب (سہ ماہی) | کلکتہ | اپریل تا جون 1992 |
| ۶۔ | زباں و ادب (ماہنامہ) | پٹنہ | جون 1980 |
| ۷۔ | شاعر (ماہنامہ) | ممبئی | اپریل 1987 |
| ۷۔ | شاعر (ماہنامہ) | ممبئی | مارچ 1990 |
| ۸۔ | شب خون (ماہنامہ) | الہ آباد | مارچ 1969 |
| ۹۔ | شب خوں (ماہنامہ) | الہ آباد | جنوری 1970 |
| ۱۰۔ | شیرازہ (ماہنامہ) | سرینگر، کشمیر | فروری 1990 |
| ۱۱۔ | صریر (ماہنامہ) | کراچی | مئی 1991 |
| ۱۲۔ | صریر (ماہنامہ) | کراچی | جولائی۔اکتوبر 1991 |
| ۱۳۔ | طلوع افکار (ماہنامہ) | کراچی | اپریل 1991 |
| ۱۴۔ | مریخ (ماہنامہ) | پٹنہ | اپریل 1990 |
| ۱۵۔ | مریخ (ماہنامہ) | پٹنہ | جولائی۔اگست، 1990 |

# انگریزی کتب


1- Abram M H — A Glossary of Literary Terms Macmilan, India 1979
2- Caudwell C — Illusion and Reality, Delhi 1956
3- Caudwell H — Topics and opinions
4- Clemmen W H — The development of Shakespeare's imagery, Britain 1951
5- Coleridge S T — Biographia Literaria 1927
6- Eliot T S — Uses of poetry and criticism London 1964
7- Gibran Khalil — Jesus The son of man London 1961
8- Hudson W H — Introduction to the study of literature
9- Hulme T E — Speculation Haracourt, 1962
10- Lewis C Day — The poetic image London 1958
11- Pound, Ezra. — Literary essays London 1954
12- Pound, Ezra — Make it new London 1934
13- Read, Herbert — The True voice of feeling London 1953
14- Richards I A — Principles of literary criticism London 1962
15- Robin Skeleton — The poetic pattern London 1956
16- Sartre J P — Psychology of imagination University of Michigan 1962
17- Spurgeon C F — Shakespeare's imagery and what it tells us Cam bridge 1952-
18- Stephen J Brown — The world of imagery 1926
19- Ulmann — Language and style Oxford 1964
20- Whelley George — Poetic process 1st edition Hillary

# Dictionaries and Encyclopaedias


1 New International dictionary of English Language
webster, Vol1 1934
2 New English Dictionary on Historical Principles,
Murray, Vol II 1901
3- Shorter Oxford dictionary Vol I 1959
4- Cassells Encyclopaedia of Literature Ed by H S Steinberg
5- Encyclopaedia Americana Vol 14 American Corporation
New york 1829
6- Encyclopaedia Britannica Haim Vol 18






1 पल्लव–आठवा सस्करण, सुमित्रा नदन पत, दिल्ली 1968
2 चक्रवाल– रामधारी सिह दिनकर, पटना 1956


☆☆☆